

دار العيدروس للكتاب الحديث
موسوعة إسبانيا الإسلامية

العصر الأندلسي

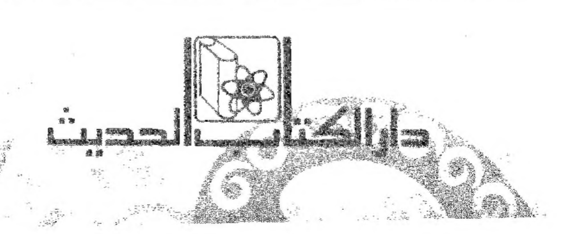
العمارة والفنون الأندلسية

في غرناطة وطليطلة وقرطبة



البروفيسور/محمد حسن العيدروس
أستاذ التاريخ والعلاقات الدولية - رئيس مركز العيدروس للدراسات والاستشارات


دار الكتاب الحديث


دار الكتاب الحديث


sharif mahmoud

دار العيدروس للكتاب الحديث
موسوعة أسبانيا الإسلامية

العصر الأندلسى

العمارة والفنون الأندلسية في غرناطة وطليطلة وقرطبة

البروفيسور / محمد حسن العيدروس
أستاذ التاريخ والعلاقات الدولية -
رئيس مركز العيدروس للدراسات والاستشارات



العيدروس ، محمد حسن .
موسوعة أسبانيا الإسلامية/ محمد حسن العيدروس
. ـ ط 1. ـ القاهرة: دار الكتاب الحديث ، 2011
228 ص ؛ 24سم .
تدمك 2 449 350 977 978
1- الأندلس – تاريخ – عمارة وفنون - موسوعات .
أ- العنوان.
953.071203

رقم الإيداع 21012 /2011



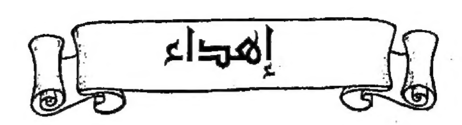
www.dkhbooks.com

القاهرة	94 شارع عباس العقاد – مدينة نصر – القاهرة ص.ب 7579 البريدي 11762 هاتف رقم : 22752990 (202 00) فاكس رقم : 22752992 (202 00) بريد إلكتروني : dkh_cairo@yahoo.com
الكويت	شارع الهلالي ، برج الصديق ص.ب : 22754 – 13088 الصفاة هاتف رقم 2460634 (965 00) فاكس رقم : 2460628 (965 00) بريد إلكتروني : ktbhades@ncc.moc.kw
الجزائر	B. P. No 061 – Draria Wilaya d'Alger– Lot C no 34 – Draria Tel&Fax(21)353055 Tel(21)354105 E-mail dk.hadith@yahoo.fr

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ انفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالاً وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ (٤١) ﴾ [التوبة]. ﴿ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُم بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الأَبْصَارِ (٢) ﴾ [الحشر]. ﴿ إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ (١١) ﴾ [الرعد]. ﴿ وَتِلْكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ (١٤٠) ﴾ [آل عمران]. ﴿ وَإِن تَتَوَلَّوْا يَسْتَبْدِلْ قَوْمًا غَيْرَكُمْ ثُمَّ لا يَكُونُوا أَمْثَالَكُمْ (٣٨) ﴾ [محمد]. ﴿ قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (٢٦) ﴾ [آل عمران]. ﴿ وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ (١٢٠) ﴾ [البقرة]. ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَتَّخِذُوا الْكَافِرِينَ أَوْلِيَاءَ مِن دُونِ الْمُؤْمِنِينَ (١٤٤) ﴾ [النساء].


sharif mahmoud



إلى كل من دافع عن أرض الإسلام والمسلمين في وجه الأعداء الطامعين والمحتلين لأراضيها... إلى الذين قاوموا وكافحوا وقدموا أرواحهم في سبيل الله وفي سبيل الإسلام والمسلمين ضد الاستعمار المسيحي البريطاني والفرنسي والإسباني والأمريكي. إلى الأتراك العثمانيين الذين أوقفوا الزحف المسيحي الصليبي لديار المسلمين أكثر من ستة قرون. وإلى الذين جاهدوا واستشهدوا وسقطوا جرحى دفاعًا عن كرامة الإسلام والمسلمين. وإلى كل من يدافع عن الأمة الإسلامية خير أمة أخرجت للناس بكل الوسائل المتاحة سواء بالسلاح أو بالقلم أو بالدعوة الحسنة حاضراً ومستقبلاً.

وإهداء إلى والدي المرحوم السيد الشريف/

حسن أحمد علوي العيدروس

والذي علمني بأن كرامة الأمة الإسلامية والإسلام هي أغلى ما في الإنسان، وبدونها لا وجود للإنسان وللحياة الكريمة.

أطلب من الله سبحانه وتعالى أن يطيب ثراه

ويغمده الجنة إن شاء الله..

الفاتحة

إلى أرواح شهداء الإسلام والمسلمين الذين سقطوا دفاعًا عن الإسلام والمسلمين من عهد الدولة الإسلامية الأولى في عهد الرسول والخلافة الراشدة والأموية والعباسية والفاطمية والعثمانية حتى اليوم والغد وإلى يوم الدين،


sharif mahmoud

رسالة الإسلام والسلام

مقدمة

من أجل الحوار السليم والسلام بين المسلمين والمسيحيين في العالم والتعايش السلمي بين الأديان، وليعرف الأوروبيون والغربيون المسيحيون كيف كان لمسلمي صقلية وإسبانيا والدولة العثمانية روح التسامح وحرية التعبير وممارسة المذاهب الدينية لغير المسلمين في ظل الحكم الإسلامي، وكيف يعامل الأوروبيون الذين يدعون حقوق الإنسان وحرية الأديان للأقلية المسلمة في أوروبا؟ فكيف سبقهم المسلمون إلى ذلك قبل عدة قرون، في الوقت الذي تعاني الأقلية الإسلامية من اضطهاد في ممارسة المعتقد الخاص بهم، وحرية اختيار الملابس وممارسة الشعائر الدينية. إلى كل المسلمين ليعرفوا، كيف كان أجدادهم بناة حضارة وقدموا للبشرية أروع النظم والحياة الإنسانية في أوروبا في العصور الوسطى، وكيف ساهموا في إثراء وتطور العالم الإنساني. أين هم الآن من ذلك؟! لماذا أصبحوا متلقين بعدما كانوا ملقنين؟ لأصبحوا يأخذون من كل شيء إيجابي وسلبي دون تمييز بعدما كانوا يعطوا أعظم القيم العليا الإنسانية والعلمية إلى العالم. وليعرف العالم المذابح ضد الإنسان والإنسانية والتطهير العرقي، وجرائم حرب الإبادة البشرية والإرهاب المنظم للدولة الذي ارتكبه المسيحيون في إسبانيا وصقلية وجنوب إيطاليا والحروب الصليبية في سواحل سوريا ولبنان وفلسطين والرها وأنطاكية وبلغاريا والبوسنة وكوسوفو وصبرا وشاتيلا وجسر الباشا وتل الزعتر والشيشان وأبخاريا وجزيرة القرم والعراق وأفغانستان ضد المسلمين، وكيف عامل المسلمون المسيحيين في

إسبانيا وصقلية والدولة العثمانية، وكيف يعاملون في سوريا ومصر ولبنان وإندونيسيا ونيجيريا وغيرها من الدول الإسلامية. هناك فرق كبير بين التسامح لدى المسلمين والإسلام وغيرهم.

الحمد لله والصلاة والسلام على هادي البشرية من الضلال والشرك إلى الهدى والهداية سيدنا وحبيبنا وشفيعنا محمد رسول الله والصلاة والسلام على آل بيته الطاهرين.

سادت حضارات ثم بادت، نشوء وارتقاء ثم السقوط، تلك هي الظاهرة التاريخية التي تتكرر في عالم الإنسان الذي يحاول فهمها أو يفهمها، وإن فهمها ينساها أو يتناساها، في حين أن أمة الإسلام هي أمة التوحيد الوحيدة في العالم منذ خلق البشرية حتى اليوم وإلى أن يرثها الله، ومنهجها القرآن الكريم والسنة النبوية إلى يوم الدين، من تعلق بها نجا ومن تركها سقط وضاع وانتهى. ومن هنا يرتبط تفوق الإسلام وسيادة وعالمية الأمة الإسلامية بمدى تمسكها وتعلقها بهذا المنهج وهذه الرسالة البشرية التي أنزلها الله على الأمة الإسلامية عن طريق رسوله محمد ﷺ. يرتبط تكالب الأمم المشركة بالله وأعداء الإسلام والمسلمين من الصليبيين المسيحيين بابتعاد المسلمين عن منهج الإسلام وتخليهم عن رسالة الجهاد والحفاظ على رسالة الإسلام وعقيدته وقيمه الإنسانية العالمية الخالدة وما مدى تطبيقه والحفاظ عليه. ومن هنا كان تفوق الحضارة الإسلامية في إسبانيا، وعندما ابتعد المسلمون عنها، ابتعد الله عنهم فسقطوا وانتهى ملكهم، وعندما طلب المسلمون العون والمساعدة من المشركين المسيحيين في إسبانيا ضد إخوانهم تركهم الله. وهذا ما أدى إلى ارتفاع قوة المسيحيين الصليبية بقيادة بابا الفاتيكان الذي أعلن الحرب الصليبية المسيحية على مسلمي إسبانيا قبل المشرق الإسلامي في سواحل الشام، وبذلك توافد آلاف المسيحيين من مختلف أنحاء أوروبا لقتل المسلمين في إسبانيا مما

أدى إلى سقوط آخر معاقلها في غرناطة ولم ينتهِ إلى هذه الحدود وإنما امتد إلى احتلال المغرب العربي حتى ليبيا.

هنا أرسل الله عباده المجاهدين من الأتراك العثمانيين الذين قاموا بطرد الصليبيين المسيحيين والحفاظ على المغرب العربي والمساعدة في إجلاء المسلمين من إسبانيا. ولا ننسى ما قام به المسيحيون من التطهير العرقي والمذابح الجماعية ضد المسلمين في إسبانيا وحرقهم وهم أحياء في احتفالات الإبادة الجماعية التي لم يشهد لها التاريخ البشري مثيل حتى قيام الأوروبيين المسيحيين الصرب بجرائم الإبادة البشرية والتطهير العرقي ضد المسلمين في البوسنة، أمام أنظار أوروبا والغرب المسيحي الذي يدعي الحضارة وحرية الإنسان، بل قام الجيش الهولندي من قوات حفظ السلام بمساعدة الصرب في جرائمهم.

وفي الختام آخر دعوانا أن الحمد لله، وأن الأرض يرثها لعباده الصالحين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ﷺ، وعلى آل بيته الطاهرين،،

البروفيسور الدكتور محمد حسن العيدروس

أستاذ التاريخ والعلاقات الدولية

الحياة العمرانية في إسبانيا الإسلامية

من بين جميع مناطق العالم التي حافظت على كنوز العمارة الإسلامية فيها، أو التي تحوي آثاراً فريدة ذات مهارة فائقة ابتدعها صناع مسلمون، أو كانوا منضوين تحت لواء الإسلام، هناك منطقتان لم تعودا تخضعان لحكم المسلمين، هما الهند، حيث يوجد تاج محل وفاتح بوز سكري، ثم إسبانيا. ومن بين الحضارات الفرعية العديدة التي تكونت منها الحضارة المسيحية الأوروبية في العصور الوسطى وتلك التي سبقت العصور الحديثة، هناك حضارتان ظلتا قروناً عديدة ذواتي صلة وثيقة بالعالم الإسلامي، بل إنهما كانتا خاضعتين له حيناً من الدهر. إحداهما تتكون من منطقة أوروبا الشرقية والجنوبية الشرقية، وقد اتبعت بغالبيتها الديانة المسيحية الأرثوذكسية، والأخرى تضم الجزء الأعظم من شبه الجزيرة الأيبيرية، وتحديداً ذلك القسم الذي يسمى الأندلس، وهو اليوم الجزء الجنوبي من شبه الجزيرة الذي أصبح يدعى مقاطعة أندلوسيا؛ أما في العصور الوسطى، فقد كان المؤلفون المسلمون العرب يطلقون اسم الأندلس على كل جزء من شبه الجزيرة خاضع لحكم المسلمين وسيطرتهم.

لن أحاول، في سياق هذه المقالة، أن أتتبع المتوازيات بين العلاقات الحضارية المتداخلة في شبه الجزيرة الأيبيرية، وفي مناطق أخرى من أوروبا الآسيوية وأفريقيا. إلا أنني سأعود للإشارة إليها في نهاية ملاحظاتي لأنها قد تمدنا بهيكلية تحليلية مفيدة لنتحرى من خلالها الفنون في إسبانيا المسلمة، وتقوم بتفسيرها. بيد أن ما سأحاول أن أبينه هو أنه بمقدورنا النظر إلى فنون إسبانيا المسلمة بطريقتين: يمكن اعتبارها جزءاً من مجموعة كبيرة من المعالم الفنية التي تعرف بـ «الإسلامية»، أي أنها شيدت لأناس يعتنقون الديانة الإسلامية، أو أنها من صنعهم، أو النظر إليها بصفتها هسبانية (إسبانية/

برتغالية) أي أنها نتاج منطقة ذات تقاليد خـاصة كانت مستقلة، بصورة جزئية على الأقل، عن الولاء لحكام ذلك العهـد من حيث الدين والعرق والثـقافة. ويمكن إعطاء أدلة مقنعـة - وكانت قد أعطيت أدلة مقنعـة في الماضي - تعزز كلاً من هذين الموقفين، أو المنطلقين، المتعلقين بالفنون في إسبانيا المسلمة. بل يمكن حقًا تبرير كل منهما من خلال الخصائص الواقعية للمعالم ذات العلاقة، ولكن مع إعطاء إشارة خـاصة إلى موقفين أيـديولوجيين متعـارضين. فإنني، وغيـري، سنعالج في هذا الكتاب المعـالم الأثرية. أما الأيديولوجيـات، فإن تعريفها أقل سهولة. فمن ناحية، هناك منجزات تحققت على أرض بعيدة عن مراكز القوة والإبداع الإسلامية. ويمكن تفسير هذه المنجزات بأنها عرض لقدرة النفـسية المسلمة الملهمة إلاهيًا، أو أنها مظهـر لروابط ثقافية فذة متفوقة ربطت معًا في عقيدة واحدة متعددة الجوانب جماعات متنوعة مثل الإيرانيين المتركين في أواسط آسيا، والمسـتعربين من سلالة البربر، والـنسـاء اللواتي انحدرن من أصل إسباني/ برتغالي. بيد أن هناك حـالة بديلة لما قد يطلق عليه أيديولوجية الرابطة الإسـلامـية تفـسـر الـثقافـة من خـلال التـوافق المؤثر بين العـقيـدة والأخلاقيات المرتبطة بها. ومن وجهة النظـر البديلة هذه، يتم تفـسير الصفات الفنية لأحـد البلدان من خلال الجـهد المستـمر للروح القومـية، والخاصـيات المتعذر تعـريفها للبلد وماضيه، وكـذلك من خلال وجود «الأرض» و«الموتى» حسبما عرَّف بعض منظري الفكر القـومي الأمة في السنوات الأولى من هذا القـرن. ورد ذكـر هاتين الكلمـتـين «الأرض» و«الموتى» في بعض كـتـابات القومـيين الفرنسيين، حـوالي عام 1900م. ويعنون بذلك أن الأمة تتكون من الوطن المقـدس «الأرض» والشـهـداء والأسـلاف «الموتى» الذين أعلوا شـأن الوطن. إن الحوار بين هذه الأيديولوجـيات ليس حواراً يجب أن يخـوض فيه من ليس بمسلم أو إسـبـاني، بيد أنه حـري بنا أن نـسـأل لماذا ظهرت بجـلاء

وجهات نظر متضاربة بشأن الفن في إسبانيا المسلمة، كما ظهرت أيضًا بشأن ثقافتها، بل بشأن وجودها ذاته. وسأتفحص هذا السؤال بتحديد أمرين واضحي التناقض متعلقين بالفن في إسبانيا المسلمة، وبتكوين أفكار وملاحظات متنوعة بشأن هذين المتناقضين. الأول هو وضوح الصفة الفريدة من الناحية الجمالية وناحية النوع للكثير من أعمال الفن الإسباني الإسلامي. والثاني هو الملاءمة الفذة بين نماذج يفترض أنها إسلامية وأنماط من الفن ليست إسلامية. وسأعود في النهاية إلى بعض المسائل الأعم التي أثيرت في البداية.

من المسلّم به أن المسجد الكبير في قرطبة هو من أفضل روائع العمارة الإسلامية، ويعتبره جمهرة المتخصصين أحد النماذج الأصلية للمسجد المسقوف المرتكز على أعمدة، والممتد مساحات واسعة تتسع للمجتمع بأسره، وذلك بتكرار الدعامة الواحدة - التي هي، في هذه الحالة، العمود وأقواسه - بطريقة مرنة يمكن تعديلها لتلائم الزيادة أو النقصان في أعداد المؤمنين. كذلك، فإن من الصواب القول، بصورة بسيطة وأولية، إن مسجد قرطبة مخطط ومصمم على أسس مشابهة لتلك الأسس التي أقيم عليها مسجد القيروان في تونس، والأزهر ومسجد عمرو في القاهرة، ومسجد الرسول في المدينة، والمسجد الأقصى في القدس، بطرق مختلفة بعض الشيء، المساجد الضخمة المبنية من الطوب في مدينة سامراء العراقية ومسجد ابن طولون في القاهرة. لقد بنيت جميع هذه المساجد قبل بنائه في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. وبعد هذه الفترة، استمر تشييد آلاف المساجد، وبخاصة في المغرب الإسلامي، طبقًا لهذا الطراز التراثي. ولكن النظر إلى مسجد قرطبة على أنه ليس سوى مجرد مثال آخر لطراز واسع الشهرة من المساجد يعكس خطأ في فهم السمات الخاصة بهذا البناء. وكما بيّن العديد من المعماريين ونقاد العمارة المعاصرين، فإن هذا البناء يجمع عددًا من الصفات المدهشة:

تناسق بديع بين أجزاء العناصر مثل الأعمدة الرفيعة والأقواس التي على شكل الحدوة، والتي ليست أصلية بذاتها. إنه هندسة في الأعمدة التي تشيع شعوراً بالاطمئنان بدلاً من الشعور بالتوتر من جراء الإحساس بأنها حاملة للقوى الدافعة، وتوازن بين الدعامات الفردية والتجمعات المعمارية مثل أروقة المسجد الداخلية. ويظهر أحياناً، التقسيم المقصود لأشكال معمارية أساسية كتقسيم الأقواس إلى وحدات يمكن إعادة تركيبها بطرق مختلفة، وأخيراً، هناك المحراب المذهل والقباب الثلاث الموجودة أمامه. إنها مجموعة تتلألأ بفسيفساء مترفة لأشكال نباتية مركبة ولعبارات طويلة مكتوبة، ومع ذلك، فإن هذه الفسيفساء تستقر غامضة في تجويف المحراب العميق، الذي يشبه غرفة فارغة، أو بوابة تقود إلى عالم غير عالم الإنسان. ويمكن تفسير بعض هذه الملامح، مثل منطقة المحراب ذات التكلفة العالية أو ما في الفسيفساء من تشكيل فني، بأنها نتيجة ظروف محلية خاصه. أي العلاقات السياسية والثقافية مع العالم البيزنطي التي تفسر حقيقة وجود الفسيفساء ووجود شعائر أكثر تعقيداً مما هو معتاد بشأن الصلوات اليومية المفروضة على جميع المسلمين. ففي قرطبة كان المؤذن يذهب إلى المحراب ويصلي هناك قبل الأذان، ولعل ذلك كان تقليداً للشعائر الدينية المسيحية. وكان المسجد يحتوي على مصحف ضخم يتطلب رجلين لحمله، ومن ضمنه أربع صفحات من مصحف منسوب إلى الخليفة عثمان، الذي يعتبر من أبطال التراث الأموي، والذي يعتقد أنه اغتيل خلال قراءته القرآن، وتوجد بالفعل قطرات دم على هذه الصفحات التي أصبح من الواضح أنها رمز لشيء يفوق كثيرًا في أهميته صفحات من النصوص. وفي وقت الصلاة، كان يطاف بالمصحف على المصلين، يتقدمه سادن يحمل شمعة، على غرار ما يجري من حمل الأناجيل في الكنيسة.

ولكن بالإضافة إلى هذه التفصيلات المحددة، والتي هي أصيلة في مسجد قرطبة ولكنها لا تختلف من ناحية النوعية عن أشياء مرتبطة بمساجد أخرى، هناك ميزتان تفرقان مسجد قرطبة عن غالبية مساجد العالم الإسلامي الجامعة. إحدى هاتين الميزتين أنه حوفظ على الكثير من هذا المسجد وسجل الكثير عنه، حتى من مؤرخين وجغرافيين كتبوا في فترة لاحقة بعد أن استولى المسيحيون على المدينة. وكأنما الذاكرة الجماعية الإسلامية - ولعل الذاكرة المسيحية أيضًا - سلّمت، من خلال الحفاظ عليه، بوجود شيء فريد في هذا المعلم القرطبي. والميزة الثانية هي التوافق في غايات البناء الجمالية، أي في خلق المؤثرات البصرية ذات الواقع الحسي الذي يشيع البهجة في نفوس الزائرين أو أولئك الذين يستعملونه. وقليلة هي المساجد المصممة بطريقة يتوافق كل ما فيها مع المنشآت التي شيدت في أوائل القرن الثالث للهجرة/ التاسع للميلاد، بما في ذلك الإضافات التي شيدت فيما بعد، كالكنيسة وأماكن صلاة النصارى (ويشكل جامع ابن طولون في القاهرة استثناء رئيسيًا لذلك). إن الاهتمام بالتأثير الحسي والجمالي المرئي هو علامة فارقة لمسجد قرطبة، فهو أكثر تماثلاً، وأكثر رسوخًا، وأكثر جاذبية من غالبية المساجد الجامعة في التراث الإسلامي في العصور الوسطى. ومن الأمور التي تعتبر أكثر غرابة وجود تلك العلب العاجية العائدة إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي وأوائل القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، التي بقي منها نحو عشرين قطعة. ولعل بعض المواد النفيسة، كالمناديل والمراهم المنوعة، كانت تودع فيها. وقد أُرّخ الكثير من هذه القطع وجرى حصرها إمّا في قرطبة أو في الزهراء، المدينة الملكية التي لا تبعد سوى بضعة أميال عن مركز قرطبة. وتعرّف الكتابات الموجودة على معظم هذه القطع أصحابها بأنهم أعضاء في الأسرة الحاكمة، أو مسؤولون كبار في الدولة الأموية. إنه ليس

بالأمر المستغرب وجود قطع ثمينة، مصنوعة من مواد نادرة، لأعضاء الطبقة الحاكمة في العالم الإسلامي. فالمصادر التاريخية وغيرها من المراجع المخطوطة زاخرة بإشارات إلى ملابس وأشياء فاخرة تحيط بالأمراء والأرستقراطيين من مختلف الفئات في بغداد أو نيسابور أو القاهرة أو هرات أو الري أو بخارى. ولكن لم يبق من هذه الكنوز إلا ما ندر. وإحدى وسائل تفسير هذه العاجيات الإسبانية هي تقديمها على أنها أشياء فاخرة جرى الحفاظ عليها بالمصادفة، وقد تكون مثيلات لها موجودة كذلك في أماكن أخرى. ويرجح الاحتمال بأن هذه القطع قد أعيد استعمالها بصفتها من كنوز الكنائس، الأمر الذي أنقذها من التلف، أو من استعمالها وتداولها على مدى العصور إلى أن تهترئ بالكامل. ولعل ذلك هو الاستنتاج الصحيح - إلى حد معين - الذي ترتسم معالمه أمامنا. فهذه العاجيات تعود، في الواقع، لأسر أرستقراطية وتُظهر ما في البلاط الأموي في إسبانيا الإسلامية من غنى وذوق. ولكن هناك أسبابًا عدة تدعو إلى التساؤل: ألسنا نحن أيضًا نتداول مجموعة فريدة بعض الشيء من القطع التي تعكس ظواهر محلية فريدة؟ وسأقتصر على ذكر خاصيتين لهذه العاجيات يستعصي تفسيرهما - على الأقل من خلال قدراتنا العلمية الحالية - في نطاق الحضارة الإسلامية الواسعة. الأولى هي أن قطع هذه المجموعة، مثل علبة الحلي الأسطوانية (357 - 358هـ/ 968م) المحفوظة باللوفر، والقطعة الموجودة في متحف فكتوريا وألبرت (359 - 360هـ/ 969 - 970م) والقطعة غير المؤرخة الموجودة في المتحف الوطني (ميوزيو ناسيونال) في فلورنس، جميعها محفورة بعمق بحيث إن ما فيها من زخرف يبدو ذا بروز ناتئ جدًا. وهو كبير الشبه بالنحت الموجود على التوابيت الحجرية العائدة إلى الفترة الرومانية المتأخرة والفترة المسيحية الأولى. إن هذا التأثير النحتي، وبخاصة في قطعة اللوفر، قد أنجز بطريقة تكاد تبدو فيها الأشخاص

والحيوانات والنباتات كأنها تماثيل قائمة بذاتها ويمكن رؤيتها من جميع الجوانب. إن شيئًا من هذا القبيل غير معروف في أي مكان آخر، سواء في ما يتعلق بالفنون الإسلامية أو بالفن المسيحي ذاته في العصور الوسطى الأولى. ويحتمل أن تكون بعض النماذج القديمة أثّرت في نفس من صُنعت تلك القطع لأجله، أو في نفوس صانعيها. ولكن يصعب تصور الطريقة التي أدت إلى هذا التأثير أو إدراك وسيلة الحصول عليه. وأما الخاصية الثانية لبعض هذه العاجيات فهي أكثر إثارة للحيرة. فالنماذج المحفوظة في متحف فكتوريا وألبرت، والنماذج الأخرى الموجودة في خزينة كاتدرائية بنبلونة، والنموذج الموجود في برغش، جميعها مزخرفة بأشكال أشخاص وحيوانات مرتبة إمَّا بشكل منظم ومتناظر، كما هو الحال غالبًا في المنسوجات، أو غير ذلك، من مناظر يتضح أنها قصصية أو رمزية: مثل أمير جالس على عرشه، وهو يصارع، ويصيد، ويخطف بيضًا من عش، ويركب فيلة، أو يقطف بلحًا، وما إلى ذلك. وإن ما يلفت الأنظار في أول الأمر هو أن هذه المشاهد التي تحوي أشكال أشخاص في سياق قصصي قد وجدت في إسبانيا قبل حوالي قرن ونصف من انتشارها في مصر وباقي العالم الإسلامي. ولكن ما هو أكثر لفتًا للأنظار أنه بينما كانت هذه النماذج قد شاعت شيوعًا ملحوظًا في النهاية في الفن الإسلامي، فإن غالبيتها فريدة في نوعها. لذلك، فإننا نواجه تناقضًا عجيبًا، فنحن أمام صور نستطيع وصفها بسهولة، ولكننا لا نستطيع إيجاد تفسير لها. إننا في هذه المرحلة لا نستطيع إلا أن نتكهن بشأن الأسباب الكامنة وراء هذه الخصائص العجيبة للعاجيات الإسبانية الإسلامية العائدة للفترة الأموية. فلعله أريد لهذه القطع، أن تعكس في ذروة القوة والغنى الأمويين الأعماق الثقافية والفنية النادرة للبلاط الأموي الذي تمت في رحابه بواعث جديدة أسبغت مظاهر العراقة، ذات النمط الكلاسيكي، على المواد

الثمينة المستوردة من أفريقية الوسطى، وبعد هذه الفترة بمئة سنة أو أكثر، زينت تحت حكم ملك مسيحي أشكال إسلامية محضة سقف المصلى الملكي للقصر النورماندي في مدينة بالرمو في صقلية. إن هذا المثال الأخير قد يوحي بتكون خليط ثقافي في غرب البحر الأبيض المتوسط مختلف عن ذلك الموجود في الشرق منه. كما أن هناك نقطتين ثانويتين تؤكدان الإحساس بالاختلاف في فنون إسبانيا الإسلامية في عهدها المبكر، وهو أعظم عهودها شأنًا. فقد حفظت أسماء الفنانين والحرفيين المنتجين للقطع الفنية والزخرفة المعمارية في إسبانيا قبل أي منطقة أخرى من العالم الإسلامي وقد تكرر ذلك كثيرًا قياسًا بمناطق أخرى من العالم الإسلامي، وكأنما كانت مرتبة الحرفيين هناك أعز مكانًا. هذا، ومن الجدير بالذكر، ووضوح رعاية النساء لمثل هذه القطع، وهي أيضًا ظاهرة كانت نادرة في مناطق أخرى في ذلك الحين. فقد صيغت أقدم قطعتين عاجيتين مؤرختين لبنات عبد الرحمن الثالث، وصنعت بعد ذلك إحدى القطع الباقية للأميرة صبح. أما المثال الثالث فهو أكثر معالم الفن الإسلامي شهرة في إسبانيا: إنه قصر الحمراء. مع أنه ليس هنا المكان المناسب لمناقشة التركيب الأثري لهذا القصر أو ملامحه الأخاذة التي تجذب الملايين من السياح سنويًا، فإن الرأي الذي أحاول أن أبرزه في هذه المقالة هو أن هذا البناء نسيج وحده في العمارة الإسلامية، مع أن الجميع، من الأكاديميين الذين كتبوا عنه، إلى مخرجي الأفلام السينمائية في هوليوود، إلى العرب الخليجيين الأغنياء الذين نسخوه أو قلدوه، أو اقتبسوا بعض أجزائه آلاف المرات، يعتبرون الحمراء المثال الحي للثقافة الإسلامية إلى حد أن المخيلة الشعبية والعالية الثقافة على السواء، نسجتا خيالاتهما الاستشراقية حوله منذ أوائل القرن التاسع عشر. لكن من المستغرب أنه لا يوجد بناء، أو جزء من بناء معروف، يشبه قصر الحمراء، باستثناء بعض الأبنية المقلدة له التي شيدت في

ما بعد في المغرب بالذات. ويتطلب الأمر الإمعان في التخيل لرؤية ما يتجاوز بعض التشابه العابر بين رائعة الحمراء والتوب كابي في اسطنبول، وهو قصر السلاطين العثمانيين، أو القصور الصفوية التي بنيت في ما بعد في أصفهان، أو القصور المغولية في الهند. إن ما لدينا من معلومات عن القصور القديمة والمعاصرة الموجودة حول البحر الأبيض المتوسط ضئيل، ولكن المعلومات المتوافرة عن قلعة القاهرة في ذروة الحكم المملوكي - مثلاً - لا تربط بين هذه القلعة وقصر الحمراء سوى بأقل القليل. ولعله من المحتمل هنا أن سلالة إسلامية كانت في طريقها إلى الاحتضار في الأندلس لم تبتدع قصراً «نموذجيًا» ينتمي إلى مجموعة اختفت في أماكن أخرى، وإنما أنشأت قصراً يتلاءم مع تاريخها المتفرد الخاص، ويتكيف مع حاجتها وتطلعاتها الخاصة. إن مسجد قرطبة، والعاجيات الأموية العائدة إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وقصر الحمراء العائد إلى القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي جميعها معالم فريدة لا تتوافق بسهولة مع الأنماط الثقافية العامة التي تنسب إليها عادة. ومع ذلك، فإن هذه الأمثلة الثلاثة - بالإضافة إلى أمثلة إضافية أخرى مثل عدد من القطع النسيجية والبرونزية، ومثل مسجد باب المردوم الصغير في طليطلة، تدل على أعمال وأذواق كانت حقًا جزءًا من خصائص العالم الإسلامي التقليدية والكلاسيكية: المسجد الجامع الكبير، والقطع المنزلية الفاخرة ذات القيمة العالية، والجو المترف المحيط بحياة الحكام. ولكن لا شيء من هذه المتطلبات كان ذا أهمية للعالم المسيحي في العصور الوسطى - ما عدا القطع المنزلية المستثناة من ذلك بعض الشيء - بيد أن التعبير الإسباني عنها يبدو أنه خضع لضغوط أخرى وقوى مختلفة غير تلك السائدة في مناطق أخرى من العالم الإسلامي. إن الإلمام بالظاهرة المتناقضة الثانية التي آمل أن أوسعها بحثًا هو أكثر سهولة من الإلمام بالأولى. ولكنها - مثلها - يصعب

تفسيرها، فمما يسترعي الانتباه منذ أمد طويل أن نماذج الفن الإسلامي استمرت في إسبانيا فترة تزيد على ما كانت عليه في البلقان أو روسيا، حيث كان تأثيرها في فنون الشعوب المحلية (باستثناء الملابس) لا يكاد يذكر، حتى أثناء فترة السيادة الإسلامية على تلك البلاد. والشواهد على ذلك كثيرة. فقصر بيدرو القاسي في إشبيلية يتكون من أشكال معمارية ترتبط بعامة بالفن الإسلامي. وفي الأشكال المعمارية الزخرفية المصنوعة من الجص، والتي تبدو للعيان في كل أنحاء القصر، يظهر اسمه واضحًا بالأحرف العربية. واستخدمت الكنائس في طليطلة وسرقسطة أروقة مزخرفة، مقفلة ومفتوحة، مأخوذة من واجهات ومآذن ذات طراز إسلامي موغل في القدم، بل إن بناء عميق الأثر في مسيحيته، مثل ما يسمى الـ «تمبيتو» في دير غواديلوب، يحمل في ثناياه آثارًا لا يتطرق الشك إلى أنها تمثل ملامح أحسن اختيارها من أنماط إسلامية من العصور الوسطى. وفي برغش - وهي واحدة من مراكز الحياة الإسبانية الرئيسة القليلة التي لم يصل إليها الحكم الإسلامي، والتي أصبحت من مراكز «حروب الاسترداد» - صُمِّمَ دير لاس هويلغاس، في أوائل القرن الثالث عشر، ليكون في بعض مظاهره معلمًا تذكاريًا لألفونس السابع، وهو من قادة الصليبيين المعادين للنفوذ الإسلامي في الجنوب. ولكن زخارف هذا البناء الجصية ليست مأخوذة بالكامل من نماذج إسلامية فحسب، بل إن معظم أجزاء القطع النسيجية الموجودة هناك، والتي استعملت عادة أكفانًا للموتى، صُنعت بأيد إسلامية، أو كان تقليدًا لنماذج إسلامية. وبقي إنتاج الخزف لعدة قرون متأثرًا بأساليب صناعة الخزف المطلي اللماع التي نمت في رحاب العالم الإسلامي ثم وردت إلى إسبانيا في ما بعد. كذلك فإن معبدين رائعين من معابد اليهود التي بنيت في طليطلة إبان الحكم المسيحي قد زينا بأساليب الزينة الإسلامية الصرفة. ويعود أحد هذين المعبدين إلى القرن الثاني عشر، ويعرف

اليوم بكنيسة سانتا ماريا لابلانكا، ويعود الآخر إلى عام 1537م وقد حول إلى كنيسة تسمى إلترانزيتو.

إن هذا كله واضح في الأذهان - ولقد مضى ما يزيد على قرن من الزمن قام العلماء خلاله بتحديد ملامح ما أصبح يعرف بفن المدجنين، الذي يعتبر فن النماذج الإسلامية في بيئة غير إسلامية. وقد اتسع نطاق هذه الأشكال حينًا من الدهر حتى وصلت إلى المكسيك وبيرو. ومما يزيد الأمر حيرة هو أن الحفاظ على نماذج تُسمى إسلامية كان يحدث بينما كان قمع المسلمين يتم عادة بأقسى الأساليب وحشية إلى أن انتهى الأمر بطردهم من شبه الجزيرة الإسبانية، حيث كان الفن القوطي القادم من الشمال، يقتحم الساحة بين الفينة والفينة، متغلغلاً في النظام السائد، الذي هو نظام محلي حقيقي ومقبول. ولم تأخذ الأشكال الإسلامية بالاضمحلال إلا مع ظهور عصر النهضة المصبوغ بالصبغة الإيطالية، كمنزل بيلاطس الجميل (House of Pilate) في إشبيلية. ولكن حتى في تلك الفترة، بنى شارل الخامس قصره الغرناطي الفخم بقرب قصر الحمراء، مشرفًا عليه دون شك - كما تفعل عادة الحضارة المنتصرة - ولكن معترفًا بشيء من قدره من خلال الحفاظ عليه. وقبل ذلك كان ألفونس الحكيم متأثرًا تأثرًا بالغًا بالقيم الإسلامية، وملمًا بكل ما يتطلبه تكوين العربي المسلم المثقف.

كيف يمكن المرء أن يفسر هذا التباين بين سياسات كانت تؤدي إلى تدمير الوجود الإسلامي في شبه الجزيرة الإسبانية وبين هذا الافتتان بنماذج الفن الإسلامي التي استمر الاهتمام بها بصورة منقطعة النظير عدة قرون، والتي يرى البعض أنها لا تزال منذ ذلك الحين ماثلة في الخلفية الفنية؟ وما هي العوامل التي جعلت إسبانيا مختلفة اختلافًا بينًا عن البلاد الأخرى؟ وكما هو حال المتناقضات عمومًا، فإن هذا التناقض بشأن الفن الإسلامي في إسبانيا

ينتهي بسؤالين مفادهما أن أمرًا قد حدث في إسبانيا يختلف عما حدث في أي بلد آخر. ويبدو - بداهة - أنه لا يوجد أي سبب يفسر كون المعالم الإسلامية في إسبانيا متفردة من الناحيتين النوعية والرمزية عن باقي الألوان في نطاق هذا الطيف الواسع من الفن الإسلامي، مع أن الأغراض التي شيدت من أجلها هذه المعالم لم تكن مختلفة. ومما يدعو إلى الاستغراب أن بلادًا صرفت الكثير من الجهد المادي والروحاني لاسترجاع ما تدعي أنه لها من سلطة تزعم أنها غريبة - أجنبية - قد حفظت خلال قرون عدة على النماذج الفنية للعدو، وأحسنت رعايتها. ولكي نستطيع أن نصل إلى جواب - أو أجوبة - لهذين السؤالين، علينا أن نكون راغبين في أن نتفحص مقترحين يتعارضان مع بعض الفروض الراسخة عن تاريخ الفن، وربما عن تاريخ الثقافة عامة. أول هذه الافتراضات هو ذلك الذي يسهم في تبويب أشكال ذات انتماءات ثقافية أو قومية. فإن ما قد يبدو اليوم وسيلة مقررة بل دقيقة لتصنيف أحد شواهد الماضي المرئية واستحسانه من خلال فكرنا المعاصر، قد لا يكون المقياس الملائم في الفترة التي ظهر خلالها ذلك الشاهد. فإذا تأملنا إحدى الصور أو الأشكال المصممة، فوجدناها منذ النظرة الأولى بهية الألوان، أو ذات تناسق هندسي، أو أنها نباتية في مضمونها، بدلاً من كونها إسلامية أو بيزنطية، فيبرز حينذاك استحسان للأشكال قد يرتبط ارتباطًا أوثق بما جرى بالفعل بدلاً من ارتباطه بالتركيبات القومية أو العرقية التي افترضناها. ويمكن المرء، من جهة أخرى، أن يعتبر أحد الأشكال أنه «يخصنا»، أي أنه تابع للأعراف المقامة على أرض ما بدلاً من كونه نظامًا لعقيدة منتشرة في تلك الأرض. بالفعل، فالتحليل المنصف يشرع حقًا في تقديم الحجج، في ما يتعلق بإسبانيا في العصور الوسطى، بأن النمو المركب لتراث مشترك من الأشكال الذي كان، في بعض أجزائه، إن لم يكن فيها

جميعًا، مميزًا من خلال وجوده في تلك الأرض بعينها بدلاً من خلال ارتباطه بجماعات دينية أو قومية تقيم على تلك الأرض. وفي داخل هذا التراث، قد تحمل ظاهرة معينة دلالات إسلامية، أو عربية، أو مسيحية، أو قشتالية، أو قطلونية.

بيد أن التوصل إلى هذه الخصائص لا يتم إلا بإدراك أن لغة مشتركة للتعبير عن الأفكار والأذواق والمقاصد المختلفة كانت قائمة. ومع ذلك، فمن المحتمل وجود عوامل أخرى غير الانتماءات الثقافية تأثر بها الفن في العصور الوسطى في إسبانيا وفي أماكن أخرى أيضًا. القضية الثانية التي هي موضع بحث تبرز من دراية بمركز إسبانيا الإسلامية في نطاق الكيان الثقافي الإسلامي الواسع بدلاً من افتراضات قد تكون غير صحيحة. لقد كانت إسبانيا الإسلامية منطقة حدودية تقع في الأطراف الخارجية لدار الإسلام. وكما هو الحال في جميع المناطق الحدودية، فقد اكتسبت صفات متناقضة ذات طبيعة خاصة تعايشت فيها انتماءات شديدة الاختلاف بين جماعات وولاءات - اتسمت في بعض الأحيان بالكراهية والاحتقار - مع تعايش يتصف بالتسامح والابتكار الخلاق. وقد كانت بلاد الأناضول في القرن الثالث عشر، وصقلية في القرن الثاني عشر، وأواسط آسيا حتى القرن السادس عشر جميعها مناطق حدودية بين جماعات من فئات مختلفة كثيرة متعارضة، وفي بعض الأحيان متحاربة. وكانت أيضًا مناطق إبداع خصب في الفنون المرئية (وربما في غيرها) ارتبطت من خلالها الرغبة في استعراض الصفات المميزة للأفراد بالتنافس مع الآخرين، وبتفهم شتى الوسائل لتحقيق الفعالية في تلك الفنون المرئية. ومع ظهور المعتقدات العقلانية المنبثقة عن عصر النهضة، أصبحت المحافظة على هذا التسامح من أشق الأمور. من الواضح أن هذه الفروض والنظريات الأولية تحتاج إلى تفصيل وتأمل قبل أن تصبح مقبولة تمام القبول بصفتها

تفسيراً للفنون الإسلامية في شبه الجزيرة الإسبانية خلال العصور الوسطى، بل إن إمكانية إثارتها تعتبر شهادة على الصفات المميزة البارعة على مدى القرون، التي أحدثت تغييراً كاملاً في أحد البلاد وعبّرت عن بعض أفضل الطموحات لنظام عالمي، دينيًا وخلقيًا، تكوّن في منطقة نائية[1].

العمارة الإسبانية الإسلامية:

النشوة والانضباط عنصران أساسيان في الفن الإسلامي يرتبطان بالبعدين أو القطبين في الدين الإسلامي وهما الشريعة أو النظام القانوني من جهة، والتصوف من جهة أخرى؛ ولو أن هذين المظهرين، كما سيمر بنا هما في الواقع متشابكان أكثر من كونهما منفصلين. والدور الرئيس الذي تلعبه الأنساق الهندسية، والشكل عمومًا، في الفنون الإسلامية، يمكن أن يُرى على أنه الوجه الآخر المنظور لصرامة الشريعة. فهذه الأشكال المجردة تعكس المفهوم الإسلامي للنظام الذي يحكم الكون، ويجب أن يسود على الأرض، فيشكل بنية لا تقتصر على الأفعال الدينية وحدها، بل تنسحب على الفنون والعلوم والعادات الفردية والجماعية، وعلى الحياة العامة عند الجماعة الإسلامية، وعلى الحياة اليومية لكل مسلم. لكن سيادة هذه الأشكال المجردة في تزيين المنظور مما يتعلق بالعمارة، أو المصنوعات اليدوية، تصدر بالطبع كذلك من تحريم الصورة، ولو أن هذا التحريم يقوم في الواقع على حديث نبوي لا على أي نص قرآني يأمر بذلك صراحة. لماذا غدا هذا الحظر على هذه الشدة في الإسلام؟ يجب أن نتذكر، قبل كل شيء أن موقف الشريعة من التحديد لم يقتصر على إنتاج الصور وحسب؛ فقد كانت الفنون الجميلة

(1) أولغ غرابار، نظرتان متضاربتان إلى الفن الإسلامي في شبه الجزيرة الإسبانية، الحضارة العربية الإسلامية، ص 854.

الثلاثة، الشعر والموسيقى والرسم، باستثناءات قليلة، موضع شك كذلك، بل رفض من جانب ممثلي القانون والنظام في الإسلام. لقد دارت أفكار كثيرة حول أسباب هذا الموقف، من بينها نظريات مختلفة لتفسير الدوافع وراء ذلك. لكن قناعتي أن السبب الداخلي الأعم يكمن في كون الفنون قوى أو طاقات نفسية، بينما تنص العقيدة الإسلامية أن لا قوة ولا طاقة يمكن أن تصدر إلا من عند الله. إن الوعي بقوة الفنون (أو ما أسميه «قدرة») لدى المجتمع الإسلامي التقليدي يتضح في شهادات كثيرة عن قوة الشعر والموسيقى والصور مما يوجد في المصادر القروسطية. قبل ظهور الإسلام، كانت هذه القوى وثنية، في بلاد العرب على الأقل، ولا تخلو من عناصر سحرية. كما كانت تمثل انتهاكًا للدين، أو أنها بدت كذلك، في حضارات البلاد التي سيطر عليها الإسلام. فمن المفهوم، لذلك، أن تغدو الفنون، بما فيها من «مقدرة» لا يمكن السيطرة عليها، مثار شك من جانب النظام الجديد الذي كان يسعى لفرض سيطرته المقدسة وحكمه الديني على كل شيء. وفي البدء ظهر هذا الاهتمام في الأحاديث النبوية الشريفة حول الرسم والشعر ثم جاءت النتائج الواضحة بعد ذلك. تمثل العمارة الإسلامية المبكرة، في وقارها القريب من الكآبة، دليلاً على هذا الموقف. وكان الإسلام ينطوي منذ البداية، ولو بشكل أقل وضوحًا، على بُعد آخر في كلام الله المنزَّل والأحاديث المبكرة: ذلك هو بُعد الوجد. فلو بحثنا عن مواقع شعور الوجد (النشوة) في الإسلام (قبل ظهور الصوفية) لرأيناها في بعض الشعائر: صرامة الصيام، الصلاة وسط جماعة كبيرة، مناسك الحج، وفي الجهاد. وبعض الشعائر تكشف عن بنية من التكرار، تمثل العلائق مع الانضباط والنشوة. وقد يحضرنا مثلاً بعض الأفعال المتكررة في الحج، مثل الطواف حول الكعبة سبع مرات، ورمي سبع جمرات ثلاث مرات في مواضع متعددة في مِنى... إلخ. وينطوي النص

القرآني كذلك على أمثلة بارزة من بـنى التكرار، وبخاصة في السورة رقم 55 [الرحمن] وفي بعض الروايات المشهورة عن بنى من التكرار توجد في الزمان والمكان حسب نظرة الإسلام في العـالم: تاريخ مقـدس من تواتر الأنبـياء، وعالم قرآني من سبعة أفلاك، عـدل منها بعد ذلك المفهوم العلمي البطليمي. لا بد أن يدهش المعنيون بالفن الإسلامي، عاجلاً أم آجلاً، بالأهمية القصوى التي تمثلهـا بنى التكرار في جـميـع مظاهرها تقريبًـا، سـواء في العمـارة أو الزخرفـة أو الخط أو الفرش أو غـير ذلك. والتكرار أبعد مـا يكون عن بعث الرتابة، كما قد يظن الغربي، فهو مصدر بهجة متزايدة قد تبلغ حد الانتشاء، أو الوجد. لكن هذا لا ينطبق، بالطبع، على كل تكرار مهما كان. ففي الفن يجب أن يكون الموضـوع المتكرر جميـلاً وفي الدين يجب أن يكون مقـدسًا، وفي الفن الديني يجب أن يكون مقدسًا وجميلاً في آن معًا. وهذا ينطبق على النصوص المقدسة - إذ يعتقد المسلمون أن النص القرآني يمثل معجزة فذة بحد ذاته - كمـا ينطبق على الموسيقى الصـوفية أو الزخرفـة المستعملة في عـمارة الأماكن الدينية. ويغلـب أن يُدعم أثر التكرار بوسائل إضافية، مـثل التسارع في الإيقاع أو التقصيـر التدريجي في العناصر المكررة، وهو نمط من البنية يقع في الأساس من ترتيب السور في القـرآن الكريم، وقد اقترحت وصفـه بصفة «مخروطي». ثم إن الربط بين التكرار والتركيز الإيقاعي، وهو من الخصائص البارزة فـي الأداء الموسيقي الإسـلامي، يمثل واحدًا من الأمـثلة الكثيـرة على تركيب نظامين - مثالاً يمكن أن يُرى فيه رمز توحد صوفي أو جسدي، فيكون ثانية، على صلة شديدة بالوَجْد.

ويعود الفضل إلى جهود التصـوف، بموقفه الموجه نحو دواخل الذات، أن الفنون، ومنها رسم المنمنمـات، والأدب والشعر بخاصة، قـد غدت قادرة ومقبولة في التعبير عن المشاعر الدينية في الإسلام. وراح المتصوفة يؤكدون أن

الله ليس رب الجلال وحسب، بل هو رب الجمال كذلك؛ «إن الله جميل يحب الجمال» وهو الحديث المنسوب إلى النبي ﷺ قد غدا بين الأحاديث الأثيرة في حلقات المتصوفة وكتاباتهم. يكشف الله عن ذاته في خلقه بفضل فيضه الإلهي، وهي فكرة أفلاطونية محدثة غدت في اللب من سياق المشاعر والجماليات الصوفية؛ وهكذا غدا بوسع الفنان أن يتعاطى بالجمال دون خشية من إثارة متاعب، مطمئنًا إلى أنه يساهم في فعل الخالق في الكشف عن الجمال الإلهي على وجه الأرض. وإلى جانب الجمال الإلهي، توصل المتصوفة إلى النشوة المقدسة (الوجد). وبعد أن كان الرقص والموسيقى يُعدان انتهاكًا للدين ومصدر اندفاعات من نشوة جموح (طرب) من فعل الشيطان، أعيد تقديمهما وساطة لبلوغ مثل هذه النشوة بالضبط، التي صارت مقبولة لأنها تؤدي إلى التوحد مع المحبوب، أي الله. وراح أصحاب الشريعة ينظرون إلى هذه «البِدع» على قدر ما تثيره من شكوك. لكن المتصوفة ظلوا واثقين أن وجدهم لم يكن مقبولاً وحسب، بل إلهيًا كذلك، ولو أنهم راحوا يحذرون من أي استخدام غير مشروع لما ينطوي عليه ذلك الوَجد من قوة. كيف تنطبق هذه المبادئ العامة على الفن الأندلسي؟ إن المقترب الحاضر هو من الجِدة بحيث يستدعي سنوات عديدة من الدراسة المكثفة لتقديم جواب شامل لهذا السؤال؛ لذلك لا يمكن أن نعرض هنا سوى لمحات قليلة. كان التصوف موجودًا في إسبانيا الإسلامية كما في غيرها من أنحاء العالم الإسلامي، وقد بلغ ذروته في شخصية ابن عربي الساحرة الغامضة، والذي يجتمع في طبيعته النشوة والانضباط كما يجتمع في طبيعة غيره من المتصوفة، ولو أن تعبيره الفني، أي شعره، لا يتم في العادة عن البِنى النمطية من الوجد الصوفي، كما نجد مثلاً عند جلال الدين الرومي في قصائد الوجد التي يمدح بها صديقه الصوفي شمس الدين التبريزي. لكن ابن عربي يضارع الرومي في ادعاء

«الاقتدار» الذي يقارب تأليه الذات في الواقع، كما أن بنى التكرار موجودة في كتاباته النثرية، مثل رسالة الأنوار في ما يمنح صاحب الخلوة من الأسرار التي تصف «الرحلة إلى رب الاقتدار» أي ارتقاء الروح. والعلاقة الوثيقة بين النشوة وبنية التكرار واضحة في هذا النص، كما تتضح كذلك أهمية الانضباط، التي لا تغيب أبدًا؛ وفي نهاية معراجه الروحي يضطر المتصوف إلى الإدراك أنه ما يزال داخل جسده، في هذه الأرض، وعليه أن يعود إلى أعماله اليومية.

ويرتبط التكرار كذلك بفعل المرآة، وتوجد هذه العلاقة بشكل واضح في تلك الفقرة الرائعة من كتاب ابن طفيل حي بن يقظان، حيث يكون نزول النور الإلهي صادراً عن الله، عبر الأفلاك السبعة، حتى يصل الأرض، فيوصف بأنه ينعكس في كل فلك من الأفلاك كما ينعكس في مرآة. لننظر الآن في بعض النصوص الشعرية التي يقوم فيها بدور مهم النشوة أو الانضباط (الوجد أو الصد)، أو كلاهما معًا. ولنذكر قبل كل شيء أن الشكل الذي كان سائدًا في الشعر العربي قبل التطورات الحديثة، وفي الشعر الإسلامي عمومًا - وهو شكل تشترك فيه القصيدة أو المقطوعة أو الغزل - كان يتميز بحرف روي واحد وبنظام بحور صارم، يرغم الشاعر على استخدام وزن واحد خلال القصيدة، كما يتميز بغياب المقاطع أو الأجزاء الفرعية في القصيدة الواحدة. لذا كان من الواجب اختيار البنية الشكلية ابتداء من البيت الأول في القصيدة لتستمر حتى النهاية؛ وقد جر ذلك بالطبع (منذ البدايات التاريخية لهذا الشعر) إلى بنية شديدة التكرار، يعكس البيت فيها صورة البيت قبله والبيت بعده. وتؤدي القافية الواحدة بكل بيت إلى أن ينتهي بالصوت نفسه، مثل مجموعة أشعة تصدر من نقاط متعددة ثم تتحرك باتجاه مركز

واحد في شكل مروحة يدوية؛ ومرة أخرى يكون أثر هذه البنية الصوتية أبعد ما يكون عن الرتابة. وتكون درجة التوقع التي يدفعها العدد المحدود من الإمكانات في القافية مما ينشط السامع، وإذا كانت القصيدة تستجيب لهذا التوقع، نجد الفرح في الحس المسموع يتزايد لحظة بلحظة حتى يبلغ درجة النشوة. وبعبارة أخرى، نجد الانضباط، أو السيطرة الفنية القاسية، لا يستبعد النشوة، بل قد يساهم في تحريرها. إزاء هذا الوضع، يبدو من المعقول أن نفسر في حدود هذا الإطار ثورة الشكل التي حدثت في الشعر العربي في الأندلس، فتوصلت إلى شكل المقطع البالغ التعقيد. والواقع أن بالإمكانات فهم الموشحة على أنها قصيدة أو قطعة غزل متضخمة. وما سبق ذكره يمكن تطبيقه على هذا الشكل، مع ملاحظة أن البنية الأساسية تتكرر لا في كل مقطع وحسب. وقد تتفاوت الأبيات في المقطع في طولها وفي اختلاف قوافيها، لكن كل نسق من القوافي والإيقاع يظهر في المقطع الأول يتكرر في المقاطع اللاحقة؛ وبعبارة أخرى، قد تمدد بيت القصيدة ليغدو مقطعًا كاملاً. وتشبه هذه العملية طريقة شائعة في الأدب الفارسي والتركي، حيث نجد شعراء الغزل في الغالب يقسمون كل بيت إلى أربعة أجزاء متساوية فيها قواف داخلية في الأجزاء الثلاثة الأولى بحيث يظهر الشكل الناتج النموذج (أ، ب، إلخ = قواف داخلية تختلف من بيت إلى بيت ومن مقطع إلى مقطع؛ حرف استهلالي = قافية أحادية تتبع خلال القصيدة) أ ر، أ ر، ب ب ب ر، ت ت ت ر – رغم أنه ليس من المحتم أن يتبع بصرامة في القصيدة كلها. وتلك الموشحات التي تنتهي بخرجة أعجمية من مقطع أو بيت بلغة الرومانس تكشف أن هذا النسق الشوري [ربما] كان ناشئًا من أثر شعري محلي بلغة الرومانس، ولو أن شكل «الخرجة» يوجد في القسم الثاني من المقطع أي «القفل» أو «السمط»، بينما يكون القسم الأول أو «الغصن» شكلاً مستقلاً

(ولو أن بنيته المقطعيـة تشبه بنية الخرجة، ومن الواضح أنها مستوحاة منها).
ويقوم القفل مقـام القافية في القصيدة، لذا تظهر قـوافي القفل أو الخرجة في جميع المقاطع، بيـنما تختلف قوافي الغصن من مقطع إلى آخـر، وتقوم مقام الجزء الذي يسبق القافـية في البيت التقليدي. وقد يسـبق جزء الخرجة الموشح بأكمله، فيكون أشبه بمقـدمة تدعى «المطلع». وهكذا تكون «الخرجة» هي التي اخترقت نسق القصيدة القديم، فأغنته بتنوع الأوزان والقوافي التي لم تكن في حدود الخـيال قـبل ذلك. وبعـبارة أخـرى، ظهر الموشح نتـيجـة الربط بين نظامين، شكل المقطع المحلي وقد أنزل على شكل قصيدة الغزل، أو امتزج به فامتصه. وهذا مثال جيد لامـتزاج ثقافتين كما حدث في الأندلس، يرمز إلى المبدأ الإسلامي في اسـتيعاب المؤثرات الأجنبيـة وإخضاعها لقـوانينه الخاصة؛ وبعبـارة أخرى، عـرض مسـاهمة عن طريق الخـضوع. وفي الوقت نفـسه، يشكل إنزال أنظمة البِنى المخـتلفة هذا واحداً من المبادئ الرئيسـة في الزخرفة الإسلامـية وفي الفن الإسـلامي عمومًـا. وبعمليـة إنزال شكل المقطع المحلي على نسق شعر الغـزل، أصبحت العناصر المتكررة في الموشـحة أشد تماسكًا، أو أكثر حرارة، كما غدا الجهد الشكلي أو درجة السيطرة أشد بروزًا مما يوجد في الغزل التقليدي. لكن الأثر لا يخلو من مغزى، وممارسة البراعة في النظم لا تخلو من روح، بلّ إن الوجد يقع في المنطوى من ذلك كله. وهكذا تكون الموشحـة رمزًا لتلك الظاهرة الإسـلاميـة من بلوغ النشوة عن طريق الخـضوع القاسي لقواعـد مفروضة من الذات، أو بعبارة دينيـة، لجهود نافلة. ومع أننا لم نشهد أي مثال فعلي. فبوسـعنا الظن أن مقدار الوجد أو النشوة الذي تثيره الموشحة في السـامع يعتمد كـثيرًا على التعـبير عنها موسـيقيًا؛ إذ كـما يقول مونرو وآخرون «ربما يكون أصل الشكل الجديد قائمًا على مؤثرات موسيقية».
والمظاهر الأخـرى من «النشوة والانضبـاط» في شعـر مسلمي إسـبانيا تـتعلق بأبعاده الكونية وظلاله الدينية؛ وهذه يمكن تلمسها مباشرة في النصوص.

ثمة مثال جميل من أوهام الوجد الشاسعة المدى التي أوجدها شعراء مسلمي إسبانيا (سائرين في ذلك على خطى الأدباء المشارقة السابقين) وذلك في قصيدة قصيرة لابن خفاجة (450 - 533هـ/ 1058 - 1139م) المعروف بلقب «الجنان» وهو أشهر من نظم شعر الطبيعة في إسبانيا الإسلامية. وكما هي الحال في أمر هذا الشاعر، فإن أسلوبه يميل إلى الصعوبة ويستعصي على الترجمة المقنعة. لكن المعنى في شعره لا يكتنفه غموض. فمع أن الشاعر لا يبدو إلا هنيهة (في النصف الأول من البيت الثالث) لكنه يشارك اللهيب في سهاده ووجده وحبه وبريقه وأخيراً في انطفائه. وبعبارة أخرى، يُسقط الشاعر بعضًا من تجربته العاطفية الخاصة على المشهد الليلي. فقطب الانضباط لا تقدمه عناصر الشريعة، التي لا يوجد لها ذكر محدد في هذه القصيدة، بل يقيمه نوع من الشعور بالحزن، وهي ميزة لا تقتصر على هذا الشاعر وحده، بل على غيره من شعراء إسبانيا الإسلامية كذلك - وهذا الشعور، بما ينطوي عليه من خضوع للقدر ونظام الكون، يؤدي في النهاية إلى مضامين إسلامية شديدة الوضوح. وانطفاء النار التدريجي قد يُفهم على أنه رمز لا على عدم ديمومة الحياة وحسب، بل على النهاية الوشيكة لمجد إسبانيا الإسلامية. من حيث البنية، تقدم هذه القصيدة مثالاً جميلاً لإنزال أنظمة أو مستويات متعددة، هي هنا عالم النار الحقيقية والخمر المجازية، التي يُنزل عليها طبقة ثالثة هي مشهد الحب. وأخيراً، وبتداخل جريء بين المجاز والحقيقة، تتشابك الأرض مع الكون، إذ تقدم السماء الحقيقية بنجومها الماء (الندى) والحَبَب (النجوم) للخمرة (النار) في كأس خيالية تعانق الليل، بينما يتوهج الرماد والحجر من تحته خلال الفجوات فيبدو المشهد للشاعر مثل سماء ليلية مستدقة ذات نجوم أو شهب أو نيازك - وهكذا يتداخل العالم الأصغر مع العالم الأكبر بأسلوب بارع. يضخم الشاعر الظواهر الأرضية لتغدو سماوية والعكس

بالعكس. فيكشف عن نفسه، بل عن وهمه. بأنه قد وهب القدرة الكونية التي تسمْ الإنسان الكامل. وإذ يرى «الجنان» صورة من عواطفه في نشوة اللهيب، فإنه يُظهر تلك العواطف أيضًا على أنها وهم زائل، وجزء من عملية الاستهلاك الذاتية للحياة من خلال المشهد المتوهج للكون. ويمثل هذا كله تعبيرًا فنيًا كاملاً شديد التركيز لعلم الوجود الإسلامي القروسطي، كينونة بين الانتشاء والسيطرة، بين الوجد والانضباط، إذ تمثل السيطرة خضوعًا. إمّا للقوانين الدينية، أو للقوى الكونية، أو لكلتيهما معًا في الوقت نفسه، وهو الغالب. إن موضوع الحب، الذي لا يكاد يبين في القصيدة السابقة، نجده أكثر بروزًا، بالطبع، في قصائد كثيرة أخرى، مما يشجع على النظر في تلك القصائد وفي الذهن هذان القطبان: النشوة والانضباط. ولكن يحسن البدء بملاحظات أولى لضمان فهم صحيح لهذا الموضوع في سياقه الأندلسي الخاص. لا يشكل الحب بين الجنسين موضوعًا مهمًا في القرآن الكريم، لكنه ليس بالموضوع الغائب تمامًا. فثمة ذكر ليوسف وزليخة في السورة رقم 12 [يوسف] والنبي ﷺ نفسه يبدو محبًا، صراحة أو ضمنًا، في آيات كثيرة. فقد كان على الحب والعلاقات الجنسية أن توضع في إطار من الخضوع، كأي أمر آخر في الإسلام، لقوانين الوحي، مما لم يترك مجالاً مناسبًا لشعراء الغزل أن يكتبوا على هواهم. فمن ناحية، أحلت الشريعة العلاقة الجنسية مع الجواري ﴿ ... أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ... ﴿٣﴾ ﴾ [النساء]؛ ولكن من ناحية أخرى، نجد قانون الزواج الإسلامي أبعد ما يكون عن العاطفة، لأنه إذ يميل إلى تعدد الزوجات، يكون على النقيض المباشر من الأساس الجوهري للحب الصادق، وهو علاقة بين اثنين، لا بين واحد وعديدات. يشير محمد أبو حامد الغزالي (ت 505هـ/ 111م) في إحياء علوم الدين إلى قول النبي ﷺ وهو يشير إلى الحسن بن علي حفيده الذي كان له 200 زوجة: «خير هذه الأمة أكثرها

نساءً. لكن الشعراء العرب كان عليهم أن يختاروا بين الاستمرار في شهوانية الجاهلية وبين إنشاء علاقة من حب أصيل لزوجة واحدة - في الشعر على أقل تقدير. وقد اختار أغلبهم الموقف الثاني، بل حاولوا تقديس حبهم، أو تأليف المحبوب، أو إقامة تناظر بين الحب الصادق والتوحيد - والمدرسة الأكثر شهرة في هذا الموقف هي مدرسة الشعراء العذريين، الذين تطرفوا في البقاء مخلصين للمعبودة الصعبة المنال حتى الموت، وكثيراً الموت حبًا، ففي أشعارهم نجد نشوة الحب تحت سيطرة قداسته؛ والخضوع ليس لقانون، بل للحب، الذي يقوم مقام الدين. ونجد أفضل الأمثلة على ذلك في شعر ابن حزم (384 - 456هـ/ 994 - 1064م) ذلك الشاعر الأندلسي العظيم، الفيلسوف المتكلم الفقيه. تقدم بنية الموشحة وسيلة أخرى لمواجهة النشوة، وذلك في صورة الخرجة، بلحنها الشعبي، الذي يقترب من الفجاجة أحيانًا، بل الهزل أو البذاءة.

يغلب أن يوجد العنصران: تقديس المحبوب وهبوط الأسلوب في خرجة الموشح، كما في موشحة للأعمى التطيلي (ت 519 - 520هـ/ 1126م). هذه القصيدة ملأى بتعبيرات فائرة عن الحب - وأغلب الظن أن المحبوب هنا فتاة، ولو أن الخطاب بصيغة المذكر. فتجده يقارن بالكعبة، ويُعلن الشاعر عن عزمه على الحج إليه (إليها) واصفًا نفسه بالضحية في طقس قرباني. وتوجد تعبيرات أخرى عديدة عن التوله والاستعداد للمعاناة، ويستمر الأسلوب المتوتر حتى نهاية القصيدة، إذ ترد الخاتمة بخرجة بأسلوب رومانسي شعبي: وتفيد: حبيبي مريض بحبي/ كيف لا يكون كذلك/ الا ترى أنه لا يسمح له أن يكون بقربي؟ إن هذه الأشعار الفوارة، التي تنم عن رغبة في إيذاء الذات بحديثها عن خضوع غير مشروط لمولى لا يرحم، هو المحبوب، لا تلبث حتى تنتهي بشكل مفاجئ، فتتضاءل المشاعر المفرطة أو

يبدو ريفها بفعل كلمات الخرجة العابثة التي تجري على لسان واحد من المقهورين الذين سيظهرون منتصرين بعد قرون طويلة من الخضوع. وهكذا نجد في هذه القصيدة أن نشوة الحب تعتورها الظروف تارة أخرى - أو من وجهة نظر إسلامية، بسبب خضوع الشاعر لا إلى رب الكون بل إلى غانية إسبانية. ويبدو أن هذا الأمر يتعلق بأخلاق الجنس في الإسلام، وبوضع المرأة في الإسلام، أكثر مما يتعلق بموضوعنا الخاص. ولكن يبقى السؤال قائمًا: ما الذي يُفهم في النهاية من هذا التناقض الغريب الذي يصيب كثيرًا من الموشحات وينجم عن إدماج نوعين من التراث الثقافي؟ أكان الشاعر يلعب لعبة وحسب، أم كان يحاول إقامة حقيقة رمزية، أم أن الحقيقة مزيج من الاثنين؟

تنزيل نظامين فوق بنية مجتمع إسبانيا الإسلامية، وقد نجح في مجالات كثيرة - فأحدث انصهارات اجتماعية وثقافية وفنية أينعت ثمارها جميعًا - قد انتهى إلى الإخفاق في إسبانيا العربية. ومع ذلك فقد خلف ذلك الجهد كثيرًا من الآثار الجميلة، بما فيها عمارة إسبانيا الإسلامية وغيرها من الأعمال الفنية. ومن المؤسف أنه ليس بمقدور كاتب هذا المقال معالجة هذا الموضوع في الفترة الزمنية القصيرة المخصصة لهذا الكتاب. ولكن يبدو لي أن التكرار وإدماج النظامين، وكلاهما ذو أهمية بالغة في التزويق الإسلامي والخط، كان لهما دور حاسم في تطوير عمارة إسبانيا الإسلامية وغيرها من الفنون المرئية. ولنتذكر بعضًا من الأمثلة الواضحة ذات الشهرة الكبيرة، وأولها الجامع الكبير في قرطبة ويليه أماكن معينة في غرناطة. هنا يتحد التكرار صورة رائعة في غابة من الأعمدة في بهو الصلاة في هذا الجامع (ولو أن هذه ميزة عامة في كثير من المساجد منذ الأيام الأولى للإسلام) كما أن تنزيل النظامين هو الآخر بين الصفات البارزة في هذا البناء، حيث تبدو في أشكال مختلفة. يقول أحد

المختصين، «إن طريقة البناء بتنزيل قوسين فوق بعض يعطي جامع قرطبة جمالاً أصيلاً وسمة فريدة في العمارة القروسطية، وهي صفات لا توجد في أي مسجد من المساجد الأخرى». صحيح أن مثل هذه الأطواق المتراكبة توجد في مسجد «آيا صوفيا» وفي الجامع الأموي بدمشق مما دفع تيتوس بوركهارت (Titus Burkhardt) إلى القول إن ما نجده في قرطبة قد يكون مستوحى من هذين المثالين، إلا أن هذه الأطواق ذات طابع فذ حقًا برشاقتها وإيحائها بخفة الوزن. ويمكن وصف ما تعطيه من انطباع بأنه نشوة الصخر - وهو انطباع يشتد بروزاً في الأشكال التي تميز الطوق الموريسكي الذي يشبه حدوة الحصان، والأكثر انطباقًا وأهمية في هذا السياق هو الطوق المكسور، الطوق الذي نُحت في داخله عدد من الأوراق الصغيرة؛ وهذا يكاد يمثل النظير المقابل للموشح في مجال البناء. وتوجد أمثلة جميلة أخرى في غرناطة، مثل الصف المزدوج من النوافير في حدائق «جنّة العريف» (وهو مثال من التكرار الرائع) أوفي المقرنصات، أو القباب ذوات الهوابط في مختلف أبهاء الحمراء (وهي بنى من التنزيل بالغ التعقيد). يقول أحد الباحثين «هذه الهوابط الصغيرة وقد أُبدعت بتنويع هائل، توحي بتداخل بين الخط والظل، في قوة وهذيان». مثال آخر لاندماج نظامين (أو أكثر) بين الأشكال النباتية في «خطوط» هندسية مكتوب عليها كتابات بالخط الكوفي وخط النسخ. كما يغلب أن يكون الحال في الموشحات، نجد بعض فنون العمارة هذه من أطواق وقوالب جص متراكبة لا توحي بانطباع من الخفة والرشاقة، بل من التكلف والتصلب. فهنا وهناك، نجد ما كان يراد له أن يكون تعبيراً عن «الوجد» والنشوة قد غدا تكلفًا وصورة من «التوجد». وهكذا نجد الشاعر الأمير يوسف الثالث (810 - 820هـ/ 1408 - 1417م) وهو من أواخر الشعراء العرب في غرناطة.

يبدو أن الوجد في هذا الحب محكوم بقوانينه الخاصة، وربما كان ذلك ما يصدق أيضًا على ثقافة إسبانيا الإسلامية بوجه عام. ولكن أية ثقافة غير محكومة بالفناء عاجلاً أم آجلاً؟ ولماذا لا تنتهي وقد خبرت صنوفًا من الوجد ما تزال أصداؤها في القوافي والأطواق والأقواس والحدائق ونوافير المياه؟[1].

فن العمارة:

كانت إسبانيا الإسلامية منذ القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي إلى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، تمثل الحد الغربي للدولة الإسلامية، وهي أرض ذات ثراء تجثم عند فم المحيط الأطلسي في شبه جزيرة تمتد بين أوروبا وشمال أفريقيا. ومع بعدها عن مركز الحكم الإسلامي، ورسوخها في شبه جزيرة ترغب دائمًا في أن تبقى على السيادة المسيحية فيها، أخذ رعاة الفن الإسلامي في إسبانيا، وكذلك الفنانون، يعتمدون إلى حد كبير على الفن والعمارة لإعادة تأكيد الصبغة الثقافية الإسلامية. ومع أن التراكيب الشكلية والأهداف الواعية لإعادة تأكيد الصبغة الثقافية الإسلامية. ومع أن التراكيب الشكلية والأهداف الواعية التي تختفي وراء الأنماط الفنية العديدة التي برزت إبان القرون السبعة تختلف اختلافًا بيّنًا، انتظمت الفنون الأندلسية بفعل التوتر نفسه الناجم عن حاجتها إلى إبداع أشكال إلزامية لصهر الصلة بالمراكز الإسلامية، وتحدّي مظاهر ثقافة ودين غريبين في آن معًا. كانت إسبانيا الإسلامية منذ سنوات الفتح الإسلامي الأولى تعد الحد الأقصى للإمارة، وكنا لا نعرف إلا النزر اليسير عن الفن فيها، ما عدا القليل عن صناعة الفخار فيها قبل بداية حكم عبد الرحمن الأول (الداخل). ومع

---

(1) ج. ك. بيرغل، النشوة والانضباط في الفن الأندلسي، خطوات نحو مقترب جديد، الحضارة العربية الإسلامية، ص 905.

وصول الأمير الشاب المقدام تأكدت صورة الحاكم المسلم، الراعي للفنون، وازدهرت الفنون بتشجيع من البلاط. وقد باشر هذا الشاب الأموي، الذي نجا من مذبحة الأمويين على يد خلفائهم، في تنفيذ خطة بناء وإعمار فور استتباب الأمر له في النصف الجنوبي من شبه الجزيرة الأيبيرية. ومنذ البداية كانت هذه الحركات الإيمائية إلى الماضي تتصدر صورة الإبداع عند مسلمي الأندلس؛ فعمدوا إلى خلق صورة وصفية له، تذكرهم بما فقدوه من ملك وسؤدد. ومن المعروف أن أول قصر لعبد الرحمن كان دارة (فيلا) ريفية في ضواحي مدينة قرطبة عرف بـ «الرصافة» تيمنًا بقصر جده الريفي الخليفة هشام ابن عبد الملك والاسم عندنا رمز لفكرة متواترة في حكم إسبانيا الإسلامية طوال ثلاثة قرون، تمثل الحنين الكبير إلى بلاد الشام بوصفها وطنًا وخلافة مسلوبة. وهي أيضًا مركز الحكم والسلطة والثقافة التي ضاعت وفقدها الجميع، ولكن ذكراها ظلت تشع في نفوس الحكام الأمويين في إسبانيا الإسلامية. وستظل إنجازات عبد الرحمن الأول معروفة من خلال بنائه مسجد قرطبة الكبير، المعلم الفكري الحضاري، ومنارة السلطة والنفوذ الذي يعد بحق نقطة ارتكاز المجتمع الإسلامي كله في إسبانيا الإسلامية، ومن أهم معالم الرعاية الفنية والولاية إبان حكم الثلاثة قرون. هل كان الحنين إلى عهد الخلفاء الأمويين في الشام هو الذي صبغ الفنون بهذه الصبغة في عهد عبد الرحمن الأول ولا سيما في مسجد قرطبة الكبير؟ ليس من الواضح مثلاً في ما إذا كانت كنيسة القديس فينسنت (Vincent) يتقاسمها المسلمون والمسيحيون في الصلاة، أم أن هذا مجرد تقليد للتعاطف مع المسلمين الأوائل في دمشق. ولكن المؤكد في هذا الأمر أن المسلمين في قرطبة كانوا يصلون في مكان أقيم على أنقاض كنيسة 169هـ/ 785م، وذلك عندما اشترى الموقع الأمير عبد الرحمن الأول من المسيحيين وبنى مسجدًا جديدًا لسكان قرطبة.

بنى عبد الرحمن الأول مسجدًا كبيرًا من الطراز المعمد ذي الأجنحة الأحد عشر التي تتجه إلى القبلة على طراز المساجد الأموية الكثيرة بعامة والمسجد الأقصى في القدس بوجه خاص. أما مخططه فقد تكرر تغييره بتوسعة حاذقة دقيقة في الجناح الأوسط ليطابق بعض مخططات المساجد الإسلامية الأولى التي تتسع لحشود المؤمنين ليصلوا في ساحة واسعة كبيرة متحررة من قيود العمارة الصارمة. وفي حين أن الأجنحة تتجه إلى القبلة، فهناك محور صغير يشكل جسمًا ملتزمًا، وليس ثمة مجال مميز في الساحة المعدة للصلاة. وهذه الأشياء في الواقع علامات تبين مبادئ مخطط المساجد الأولى؛ إذ ترتبط عند جمهور الرعيل الأول من المسلمين بالحاجة إلى مكان تقام فيه صلاة الجماعة دون تراتبية أو وساطة رجال الدين. ولكنها هنا تستحق المراجعة؛ لأننا نكوّن فكرة عن مدى الازدحام الذي كانت تغص به المساجد الإسلامية في الأندلس، التي يغلب عليها الطابع الغربي لبعد موقعها وغربتها، وما يحيط بها من مظاهر محلية، مما أحدث ارتفاعًا فريدًا بقدر ما كان تصميم المسجد المألوف مألوفًا.

إن تصميم مسجد عبد الرحمن الأول التكراري المتناغم النسق يكشف عن سمو في الألوان والتشكيل؛ والأجنحة تحددها أروقة مزدوجة تعلوها القناطر، ويدعم كل منها مسطحين عموديين على شكل حدوات الحصان المقنطرة. وفي المقابل خففت القناطر لتتناسب مع أجزائها المتصلة، فيم تفتر عقودها الحجرية عن تعاقب الآجر والحجارة في بنائها؛ فاللونان الأحمر والأبيض يقسمان البناء من الداخل إلى عدة أجزاء، متحولاً بذلك إلى صورة معقدة مجردة. وينشأ هذا الحل المعقد المدهش من موقع الحاجة إلى ابتكار محتوى داخلي لإمارة جديدة تعد معلمًا أخاذًا لا تعتمد على زخرفة الشكل بسبب قوتها البيانية. ولكن الصور المجردة لم تكن بلا معنى عند عبد الرحمن

وأتباعه. ومع أن العـقود الحجرية المتعـاقبة كانت تتالف من الآجـرّ والحجر، فإنهـا كانت تحاول أن تسـتحضر، بما يتـوافر لديها من المواد، روائع زخـرفة المباني في الهـلال الخصيب، ولا سيمـا مسجد دمـشق الكبير وقبـة الصخرة المشرفـة. وهكذا يتجلى الشـوق الكبيـر إلى حكم ضائع وأرض بعـيدة، وإن غلفت المباني في إسـبانيا الإسلاميـة بشكل قد يبدو غريبًـا عن دمشق الوطن الأم. ويتضح أن القوس الذي على شكل حدوة الفرس قد استخدم هنا بثبات لأول مرة في بناء إسلامي؛ إنه تراث إسبانيا الموروث الذي كان يتمثل في بناء الكنائس، وهو النمط الفيزقوطي (Visigothic)، وتذكرنا بالمستوى الذي وصل إليه الحـرفيون وتراث البناء؛ إذ قـد تأثر به الشكل الأول للمسجـد. فالقناطر الرائعـة ذات الخلفيـة الثقـيلة ليس لها سـابقة في فـن العمـارة الإسلامـية، واستخدامها هنا يفسح مجالاً لسطح القاعة المحمول في أن يكون أكثر ارتفاعًا مما هو متوقع له، لو أن إنجازه تم على نحـو مخالف. وهذا ما يجعل من هذا المسجـد نوعًا من المعالم التـاريخية مخـتلفًا عمـا تم إنجازه في مسجـد دمشق الكبير. كـان الطراز الأول جديدًا ذا صـبغـة محلية؛ فـالقنوات الرومانيـة الصناعيـة، كالتي ما تزال قـائمة حتى اليـوم في مريدا (Mérida)، تجمع بين نظام القناطر المتـطابقة ونظام البـناء المتعـاقب الألوان. وهكذا يتـضح إلى أي مدى استطاعت الإمارة الإسـبانية تسخير الأشكال المحلية لتحـقيق أهدافها في بنائها العـظيم. ويبدو أن التردد بين التـراث الأموي وتنسيـق الأشكال المحلية يؤكد اهتمام ولاة الأمر بالمسجد ورعايته. وقد قام عبد الرحمن الثاني بتوسعة قاعة الصلاة بمقـدار ثمانية أروقة إلى الجـهة الجنوبية 222هـ/ 836م، محدثًا طولاً في المخـطط مع الحـفـاظ على الارتفاع والزخـرفـة التي تمت في عهـد سلفه. واستكملت الزيادة في عهـد ابنه محمد الأول الذي رقم باب القديس ستيفن (St Stephen). وتتكرر ملاحظتنا في ما يتصل باحترام الماضي؛ فالنمط

المعماري يصبح تجسيداً للحنين الكبير للوطن والسلطة الذي انتهجه عبد الرحمن الأول، مع ميل غريب إلى إعلاء المسجد، وهو ما حافظ عليه كل حاكم عن طريق إدخال الزيادات عليه، وكأن إرثه الخاص من السلطة يكمن في إكمال هذا البناء. بنى هشام أول منارة للمسجد، أما المنارة التي نشاهدها اليوم فهي من عمل عبد الرحمن الثالث الذي أمر بإزالة المنارة الأصلية. ولكي يكون أول أمير أموي خليفة فإن عمله سيهدف إلى جعل المسجد معلمًا حضاريًا يستحضر معاني معروفة. كما أن إعادة بنائه لصحن المسجد 340هـ/951م جعل من أعمدته وأسطواناته بدائل تذكارية من دمشق، وهو أمر ليس مستغربًا من أمير أعاد بناء صلة أسرته بسيادة الأمويين القديمة. وعلى أية حال، فإن ابنه الحكم الثاني هو الذي أعطى للمسجد رسومه المعتمدة اليوم؛ إذ عمل على زيادة قاعة الصلاة بمقدار اثني عشر رواقًا من الجهة الجنوبية، وأسس محرابًا جديداً مزخرفًا ينتهي بمقصورة ذات قبة باتجاه القبلة لها ثلاثة أبواب مطلية بالذهب والفسيفساء الخضراء والزرقاء. ويبدو المسجد اليوم وكأنه نظم ليحجب الخليفة واهتماماته؛ فالرواق المحوري للمقصورة يفضي إلى رواق مقبب مدعم بسترة من الأقواس المزينة المضفرة تكمل الطراز التقليدي للمسجد في ما يتصل بالأقواس المتطابقة والألوان المتعاقبة، ولكن بأسلوب مختلف في التضفير، مما جعل هذا الجزء من المسجد متميزاً عن قاعة الصلاة. وقد عمل هذا الرواق على تنظيم الفراغ حول المقصورة ليصبح أشبه بمستطيل له نهاية مستديرة كقاعات الاستقبال في قصر عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء ولكن بإضافة الأبواب الثلاثة المشار إليها آنفًا. وهذا كله يذكرنا بصالون ريكو (Salo Rico) في مدينة الزهراء؛ فكلا الأثرين يعكسان، دون وعي، القوة البيانية للنمط المسيحي المعاصر في ما يتصل بساحات القداس، ولا سيما الزيادة في المسجد حيث يوجد ثلاثة أقواس مفتوحة ومحراب على

شكل غرفة ومقصورة عميقة، وكل ذلك منظم على شكل الجزء الشرقي من كنيسة على طراز فن المستعربين. ولعل ذلك يذكرنا بأن جزءاً من نسبة النمو في سكان قرطبة كان في أوساط المولدين أو النصارى الذين اعتنقوا الإسلام؛ كما يذكرنا إلى أي مدى كان سكان المدينة على دراية بالقوة البيانية في الاحتفالات المسيحية وهندسة العمارة التي كانت لها مكانتها. إن التوتر الناشئ عن الجمع بين تبني فن إسلامي جديد، وآخر محلي قديم يلح لإثبات مكانته يساعدنا في فهم هذا الطراز الفني. ولكن مشهد الفسيفساء اللماع، الذي يغطي القبلة يدين بوجوده إلى المعنى المحوري الذي يحدد الصلات القوية، شكليًا وعقديًا بدمشق. وبحسب رواية ابن عذارى فإن الحكم الثاني طلب عامل فسيفساء من ملك الروم كما فعل الوليد بن عبد الملك عندما بنى مسجد دمشق. ويكمن التشابه بين المسجدين في الزخرفة من حيث الفن واللون. ومع ذلك، إذا قابلنا بين صورة الفسيفساء في مسجد مشق الأموي وصورتها في هذا المسجد، وجدنا تجاوزاً في وضع النباتات المختلفة ونماذج هندسية أدخلت فيها النقوش. وقد أوضح غرابار (O. Grabar) أن الاستشهادات القرآنية على الجدران وبعض القطع التي تبين تاريخ البناء هي من أقدم المحاولات لإيجاد فن زخرفي تصويري للمساجد.

تم توسيع المسجد والباحة ذات السطح المرتكز على الأعمدة في عهد المنصور (377 - 378هـ/ 987 - 988م)؛ إذ أضاف ثمانية أروقة إلى الجهة الشرقية، محدثًا انحرافًا كبيراً في خط الطول لخطة الحكم الثاني الأصلية للمسجد، ولكنه أبقى على سائر الواجهات الأصلية التي عملها عبد الرحمن الأول. وهكذا فإن اهتمام الخلافة الدقيق قد استقر، ولكن استمرار الأشكال المتشابكة وجد ليخدم دولة إسلامية جديدة، مما جعل ذلك يبقى محفوظًا في

الذهن. وفي عهد المنصور أصبحت الأشكال المحلية، كالقوس الذي على شكل حدوة الفرس، جزءاً من الأسلوب الإسلامي الإسباني في الأبنية الدينية بوصفه صدى للأسلوب الدمشقي. إن الأهمية الرمزية للمسجد الكبير في قرطبة تكمن في كونه مركزاً فكرياً لإسبانيا الإسلامية، ويؤيد ذلك الدراسات التي قام بها إيوارت (Ewert) في ما يتصل بالمسجد الخاص في باب المردوم في طليطلة. فهذا المسجد ذو الأروقة التسعة يعد مطابقاً لما جاوره من المساجد الصغيرة في الإسلام. ولكنه يكشف عن حداثته والقصد منه بارتفاعه واتساق نظامه. فأسطواناته الأربع تدعم مجموعة من القباب المنمنمة بزخارف مضلعة تثير في النفس قباب الحكم الثاني في مقصورته. ويبدو أن المسجد كان تصغيراً للمقصورة نفسها ليوحي بمهابة مسجد قرطبة وجلاله وما يحمله من مغزى. وبهذه الطريقة نرى الذوق الفني الأندلسي متداخلاً؛ فالأساليب التي تولدت من المزج بين الشكل المحلي والتقليد الإسلامي، هي الأساليب الهجينة التي صبغها مسلمو إسبانيا برؤيتهم الخاصة للعالم. إن إسبانيا الإسلامية اليوم تنظر إلى مراكزها الفنية؛ فباب المردوم انعكاس حجة إسبانيا إلى إيجاد مجموعة من الأشكال المرئية لتكون منار هداية لثقافة إسبانيا المسلمة. وفي الوقت الذي كان فيه بناء المساجد مزدهراً، خصصت أموال طائلة لبناء المساجد ورعاية فنها، ولا سيما رعاية عبد الرحمن الثالث لواحدة من المدن الخاضعة له لتكون محيطة بأطراف قرطبة، وهي مدينة الزهراء التي أنشئت 325هـ/936م كما أكدت ذلك الحفريات التي أجريت في موضع المدينة وكشفت عن عدد من البنايات التي أعيد تشكيلها. ويمكن أن تكون مدينة الزهراء استمراراً لذلك التقليد الذي أوحى للخلفاء الأمويين ببناء القصور خارج المدينة، وهو التقليد نفسه الذي أوحى لعبد الرحمن الأول أن يبني الرصافة. وكانت الزهراء مدينة منتشرة قائمة على ثلاثة أسطح مستوية مقطوعة إلى جانب التل

بمقدار خمسة أميال إلى غرب قرطبة. وتتألف من قصور وأبهاء وسرادقات وحدائق ومساجد ومبان ضرورية للحياة الملكية والذوق الرفيع كالحمامات والمعامل والثكن العسكرية. وكانت مدينة الزهراء ذات ثراء وفخامة، ومدينة تحت السيطرة الكاملة؛ إذ كان على من يريد الوصول إلى الخليفة أن يخوض في متاهاتها. فقد كانت قاعة عرش الخليفة محمية بمجموعة من المباني المدهشة كالقصور والأبهاء والغرف والدهاليز، مما يوحي بقوة الحاكم ورغبته في العزلة داخل نظام هندسي مكتظ؛ فإذا وصل المرء إلى قاعة العرش، عندها يمكنه مشاهدة الخليفة. ومما يجدر ذكره أن تصميم مدينة الزهراء يشبه تصميم المدن العباسية كسامراء التي يغلب عليها طابع المتاهات لتأكيد صورة حكامها المقدسة. وهو ما كان يدركه عبد الرحمن الثالث، الذي نصّب نفسه خليفة ليكون نداً للدعوة العباسية. كانت هذه هي الحال في العمارة الأموية القديمة التي كانت ترمز إلى هدف سياسي؛ فعبد الرحمن الثالث كان عليه أن يقيد نفسه بصورة الخليفة الغامضة وسط رسوم الخلافة المعقدة ليضفي صفة الشرعية على سلطته الخلافية. ولكن هذه المدينة الفارهة تذكرنا بإحكام السيطرة السياسية واستمرار الحوار مع الأحزاب السياسية في ما يتصل بشعور المسلمين الإسبان تجاه تثبيت الخلافة أو معارضتها. ومع أن تخطيط مدينة الزهراء يبرز الأثر العباسي، فإن الزخرفة تطورت بشكل واضح من التقليد المحلي الإسلامي والإسباني. ولعل أوضح مثال على ذلك صالون ريكو المشهور ذو المحاور الأسطوانية الثلاثة بغرف جانبية على الطراز المحلي الذي عرف به سكان حوض البحر الأبيض المتوسط؛ وهو طراز يقوم على قواعد كورنثية ومزين بالنقوش النافرة والتماثيل على قاعدة من اللفائف على شكل الدالية. ولكنها هنا قد سطحت ونمنمت أجزاؤها وجعلت متساوية. فجاءت التصاميم معقدة، ذات قشرة مجردة تلتصق بسطح الواجهة محولة المعمار

الهندسي إلى موضوع دقيق من الفن الرفيع. وهذه الزخرفة في صالون ريكو تذكرنا بمقصورة الحكم الثاني في جامع قرطبة الكبير؛ إذ كان الحكم بن عبد الرحمن الثالث هو المشرف على بناء مدينة الزهراء، فبنى الأجزاء الخاصة به في مدينة الخلافة. وقد أصبح هذا النمط الزخرفي رمزاً لمشجعي الفنون من الحكام الأمويين في إسبانيا الإسلامية. ومما يلاحظ في عهد الخلافة أن مسار الفنون قد تحول؛ فأشكال البحر المتوسط والملامح الشامية أدمجت في طراز إسلامي إسباني واحد يحمل معنى رمزيًا للميراث الشامي والتقليد المحلي؛ لأن الأندلس أصبحت إسلامية مستقلة وقوية. وقد أخذ الأمويون في إسبانيا عدة أفكار ثقافية من العباسيين في بغداد لتكون حافزاً لهم للوصول إلى السلطة، وليكون لمنافستهم الثقافية معنى. ففي عهد عبد الرحمن الثاني، أغرى الموسيقار العباسي زرياب بالذهاب إلى البلاط الإسباني حاملاً معه الذوق العباسي الرفيع في فن الموسيقى والرياش والأثاث واللباس والطبخ.

يتضح الإعجاب بالفنون العباسية المتطورة في خزف إسبانيا الإسلامية؛ إذ يشكل جزءاً من الشخصية الجديدة للفن الإسلامي الإسباني. ونجد تقليداً للخزف الصيني العباسي، ذي الطلاء المزوق اللماع، والخزف المصقول الأبيض المدهون باللونين الأخضر والأسود، وهو المعروف بخزف إلفيرا أو مدينة الزهراء، مع أن صناعته كانت منتشرة في مختلف أرجاء إسبانيا الإسلامية في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. وقد وقر في أذهان الدارسين أن غايات هذه الفنون وموضوعها ليست ذات قيمة فنية وليس لها معنى. ولكني أعتقد أنها حافلة بمفهوم الثروة والسيادة. إن المضمون الكلي للطبق أو الحوض الواحد يمكن أن يكون صورة واحدة، كالفرس المسرج مع عقاب باسط جناحيه على مؤخرة الفرس، وهو موضوع يشير إلى التملك والأيام الخوالي للأرستقراطي أو الملك. أو أن يكون الموضوع مشتملاً على صور عدة

حيوانات كالأرنب البري أو الغزال لتكون حلقة وصل بالصيد ومفهوم ملكية الأرض. ونجد في عدة قطع فنية أن النقش الكوفي فيها تكثر فيه كلمة الملك، وهو ما يؤكد مسألة ارتباط الجمال ورعيته بالامتياز الملوكي. ومن مكتشفات مدينة الزهراء غزال برونزي كبير، قد يكون رأسًا لفوارة، ما يزال يحتفظ في قاعدته بالأنبوب الذي كان يتدفع منه الماء خلال جسده خارجًا من فمه. وقد يكون جزءًا من إحدى الفوارات التي تحدث عنها المقري في روايته تاريخ مدينة الزهراء؛ فقد قال: «وأما الحوض المنقوش المذهب الغريب الشكل الغالي القيمة، فجلبه إليه أحمد اليوناني من القسطنطينية مع ربيع الأسقف القادم من إيلياء. وأما الحوض الصغير الأخضر المنقوش بتماثيل الإنسان فجلبه أحمد من الشام، وقيل: من القسطنطينية مع ربيع الأسقف أيضًا. ونصبه الناصر في بيت المنام، وجعل عليه اثني عشر تمثالاً من الذهب الأحمر مرصعة بالدر النفيس الغالي مما عمل بدار الصناعة بقرطبة: صورة أسد إلى جانبه غزال إلى جانبه تمساح، وفي ما يقابله ثعبان وعقاب وفيل. وفي المجنبتين حمامة وشاهين وطاووس ودجاجة وديك، وحدأة ونسر، وكل ذلك من ذهب مرصّع بالجوهر النفيس، ويخرج الماء من أفواهها. إن الأسلوب الذي صنع به الغزال الجميل يذكرنا بالغموض الذي كان ملازمًا لمفهوم الملك الإسلامي. ويمكن أن نجد تعريفًا له في أنه رمز امتياز خاص للحكام الذين يرعون الفنون ويقومون بتشجيعها بامتلاك النفائس وإحاطة أنفسهم بوسائل عصرية بأساليب تتحدى المواقف الإسلامية المحافظة تجاه الفنون؛ أساليب وإقامة نصب تذكارية مزينة بتماثيل مجسمة وليست تجريدية. ولن تجد الصلة وثيقة، في أي مكان، بين الرعاية الفنية والملك كما هي في الصناعة العاجية التي راجت أثناء حقبة الخلافة في قرطبة. فبحلول عهد عبد الرحمن الثالث تدفق الذهب السوداني على إسبانيا الإسلامية، وربما العاج أيضًا؛ إذ تبين أن مجموعة من صناديق

العاج قد صنعت في ذلك الوقت في قرطبة ومدينة الزهراء. ومع أن الصناديق العاجية كانت تصنع لأفراد الأسرة المالكة، فهناك حالات قدمت فيها هذه الصناديق هدايا لرجالات البلاط الموالين للخلافة. ومن هذه الصناديق اثنان صنعا (349هـ/ 960م و351هـ/ 962م) لابنة عبد الرحمن الثالث يشيران إلى تميز وأناقة في هذا التقليد الذي كان في أوجه؛ إذ كانت صناعتهما منمنمة تشبه الجواهر، بقطع زخرفية دقيقة من الأسفل، ونقش ظاهر في مقابل القعر المظلل. إن التفاعل اللوني بين النقش والزخارف النباتية يبدع نوعًا من الغموض في الشكل، مما يذكرنا بالطريقة التي أصبحت فيها الكلمة جزءًا من نمنمة محيرة وتحول في المعنى كما هو الحال في محراب الجامع الكبير. ومن أشهر صناديق العاج في عهد الحكم الثاني ذلك الصندوق الصغير الذي صنع للأميرة صبح، أم الحكم الثاني، حيث ترى فيه تصويرًا خياليًا متشعبًا، وهو مغشي بأوراق نباتية متشابكة منقوشة في سطح واحد، وقطع من الأسفل ليبدو محلقًا فوق جرم الوعاء. فإذا دقق الإنسان النظر، رأى الطواويس وطيور الصيد وغزلانًا تخرج من الأشجار والدوالي وكأنها حية، وقد جاءت معمّاة لتبدو متوافقة في صورتها مع الأشكال النباتية. فيلاحظ المرء ثمة أحجية بصرية في النقوش، وهي علامة هذا الفن التي يبدع بها تحديًا فكريًا ليوائم بين العقل والتصاوير الحسية. ومن أفضل المصنوعات العاجية في عهد الخلافة الصندوق الذي يعود للأمير المغيرة، الأخ الصغير للحكم الثاني الذي طالب بالسلطة في ما بعد. ونجد على هذا الصندوق صورة تمثل الحياة الرغد مغلفة بأسطورة أخرى من متع الأمراء وهي عبارة عن ملك يجلس على الأريكة يشرب ويستمع إلى الموسيقى. وإلى جانب هذه الصورة صور أخرى لمطاردة أميرية تمثل الصيد بالبازي، كما يوحي ذلك بحس وقت الحصاد والحيوانات والصيد والقتال مما قد يكون له صلة بتملك الأرض وسلطة الحكم عدا ما يمثله من رعاية لفن الصناعة العاجية الثمينة.

وهناك صندوق عاجي مستطيل الشكل، صنع لعبد الملك بن المنصور، وهو آخر قطعة فنية بديعة؛ إذ انتهى عملها في أواخر عهد الخلافة، ونقوشها أقل بروزًا من الأمثلة المتقدمة. وصور هذا الصندوق الثماني متشابكة توحي بحس مشابه لما تمثله الدعة عند الأمراء في صندوق المغيرة، ولكن هذه متصلة بصورة سلطوية لوجه العاهل، تمثله وهو يصارع الأسود كأنه ملك أشوري، وإلى جانب ذلك صور لمحاربين يقاتلون من على ظهور الجمال والفيلة. ويحس المرء أن صورة الأمير النافذ قد تغيرت بشكل واضح منذ عهد الخلافة الأول وأن البأس في الحرب - وهو رمز له دور عند الحكام المسلمين في العراق - قد حل محل النقوش الحسية. وفي الواقع، فإن الطاغية الذي ساد في عهد هشام الثاني ما لبث أن أصبح قائدًا عسكريًا فذًا؛ فقد استطاع، في حملات عسكرية متتابعة، أن يصد هجمات المملكة المسيحية المتنامية، ملهمًا بذلك ثقافة الخلافة الأموية في إسبانيا في لحظاتها الأخيرة. شهد القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي إعادة تنظيم سياسي في إسبانيا الإسلامية؛ ولا سيما بعد أن تولى الحكم عددًا من الخلفاء لم يستطيعوا الاحتفاظ بنفوذهم وسلطتهم؛ إذ اضمحلت الخلافة على يد الأرستقراطية القرطبية. طوال خمسين عامًا كانت الأندلس مقسمة إلى ثلاث وعشرين ولاية صغيرة يحكمها ملوك الطوائف، اتخذ كل منهم لنفسه لقب «حاجب» ليبدو في صورة من يحكم بصفته رئيسًا بوزراء خليفة أسطوري. وظهرت في هذه الحقبة أيضًا تغيرات واضطرابات في التحالفات المعمول بها بين الدويلات الإسلامية نفسها، وبينها وبين جيرانها من الدويلات المسيحية. ولم يكن بمقدور أي طائفة أن توسع من نفوذها السياسي. وعوضًا عن ذلك فقد تجلت عبقريتهم في صناعة الأساطير ومحاولة تفسير تراث الخلافة الثقافي. ولما كان ملوكهم يزعمون أنهم حماة الخلافة، فقد حفلت بلاطتهم بالفنون والحرف

البدوية. ففي قصر الجعفرية في سرقسطة قام المقتدر ببناء قصر ملكي منيع يحيط به سور مستطيل الشكل وأبراج أسطوانية وأبراج أخرى مستقيمة للدفاع عن القصر. وفي داخل القصر غرف مرتبة حول صحن القصر الذي يفضي إلى مسجد صغير فيه محراب على شكل حدوة الفرس، وهو أول محراب اتخذ الشكل القرطبي في ذلك الوقت. أما قوس المدخل فمرصَّع بنقوش قليلة النتوءات، وهي ميزة للنحت والنقش القرطبي كما هو الحال في العاج أيضًا. ولكن هناك تصميمًا قام به المعماريون في قصر الجعفرية، وهو فصل الأقواس المتشابكة في مقصورة الحكم الثاني، إذ يظهر كل قوس من هذه الأقواس وكأنه نموذج من الخط العربي. كما جعلت لأقواس رءوس مخروطية مما زاد في طولها وأكسبها دلالة خاصة، عدا ما تميزت به من تيجان بأشكال ورقية نباتية مزخرفة متداخلة بشكل شائك. كما تميزت الأقواس بفصوص عديدة بها طنف ونتوءات وهي ميزة معمارية تجميلية. وهذه النزعة تتجلى في نقش جصي من القصر محفوظ في متحف الآثار الوطني بمدريد؛ فإن جانبي القوسين لا يلتقيان، بل يفصل بينهما عدد كبير من الأعمدة المزخرفة مدعمة بأعمدة صغيرة وتيجان، وفي تلك الحقبة شاع استخدام الزخرفة المقولبة التي تتحد في نقطة واحدة كالدوامة، وترمز إلى الفن الأسطوري. وقد تعهد حكام سرقسطة الفن القرطبي بالرعاية؛ إذ أعجبوا به أيما إعجاب لما يحمله من دلالات عميقة. ولا نستطيع أن نعد كل الآثار التي خلفها ملوك الطوائف ذات قيمة فنية؛ فمن بين الحصون العديدة التي خلفها هؤلاء الحكام ما يعرف بالقصبة العامرية التي تحيط بها أسوار لإطلاق النيران منها. أما قصبة ملقا التي شيدت عام 432هـ/ 1040م، فتحتفظ برواق أقواسه الثلاثة على شكل حدوة الفرس برءوس وفصوص ثلاثية تشبه إلى حد بعيد غرف مدينة الزهراء. وما تزال الرغبة في نحت الحجارة قائمة في عصر الطوائف، وإن لم يرق هذا

إلى درجة عليا كما كان الحال في العهود التي سبقته، مع استثناء يسير هو النافورة الرخامية التي ترمز إلى الخلافة والسلطة، وهي مزخرفة بتماثيل أسود تهاجم قطعانًا من الغزلان، بأعداد أكثر منها في الزخارف السابقة. ولكن التحفة الفنية المدهشة هي نافورة شاطبة (Játiva) المسماة على اسم المدينة الموجودة فيها؛ فتلك الفوارة مغطاة بنقوش نافرة تمثل أشياء خيالية تعبر عن قصة ما. وترمز المشاهد المألوفة للمحاربين والحيوانات إلى نوع من الملكية؛ فعند الرومان يرتبط الفن بملكية الأرض؛ ناهيك عن الرسومات النافرة لامرأة عارية تعتني بطفل. وهما مشهدان لا بد أن يرمزا إلى العطاء والخصب عند صاحب ذلك الرسم؛ باعتبار أن المرأة إلهة الخصب قديمًا عند كثير من الشعوب. ومما لا شك فيه أن هذه الرسومات مبتكرة، ولكنها مرتبطة ضمنًا بموضوعات تمت للخلافة بصلة، كصندوق مجوهرات المغيرة. إن امتلاك القطع والأعمال الفنية في ذلك العهد أصبح علامة النفوذ والسلطة. وقد انتقلت حرفة صناعة صناديق المجوهرات العاجية من قرطبة إلى قونقة (Cuen-ca) حيث أنشئ مصنع يخدم كبار رجالات المدينة؛ فصندوق المجوهرات المصنع في مشغل عبد الرحمن بن زيان ويعود إلى حاكم يدعى حسام الدولة، يظهر تغير الفكرة التصويرية والخيال الذي واكب تغير السلطة؛ إذ أصبحت الزخرفة هي المقصودة لذاتها ولا تحمل أي معنى أو دلالة أخرى كالإمارة أو السلطة مثلاً. وإنما لمجرد ملء الفراغ فحسب. كما قلل الحرفيون من استخدام الطيور والحيوانات مع الاحتفاظ بدلالاتها الرمزية دون أن يكون ذلك واضحًا كما كان في الماضي، وينسحب هذا الأمر على الزخارف النباتية والأزهار. ولكن ما تزال هناك آثار جميلة جدًا تذكرنا بملوك الطوائف وقصورهم كزجاجة العطر الفضية في «طورويل» (Teruel) التي صُنعت للملك البراسين (Al-barracin) في عصر الطوائف، وهي من أثمن وأجمل المصنوعات في

إسبانيا. وتبدو الزخرفة فيها بارزة بعض الشيء وتنتهي بحيوان صغير يمثل كثيراً من أساطير زمن الطوائف[1]. مع بداية القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي حدثت تغيرات سياسية واجتماعية كبيرة في الأندلس انعكست آثارها على طريقة استخدام الفن ليكون في خدمة المجتمع والقصر. ولأول مرة في ذلك الوقت، أصبح الحاكم يستمد رمزاً للشرعية من مقتنياته من القطع الفنية الفاخرة. وهو دليل على حسه وتذوقه للفن ورعايته للفنانين بطريقة ضمنية. وهكذا أصبح الفن ذا مكانة اجتماعية وثقافية عالية. وفي الربع الأخير من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، تعرض الوجود الإسلامي في شبه الجزيرة الأيبيرية إلى الخطر، بسبب تقدم الملك ألفونسو السادس؛ فقام ملوك الطوائف في غرناطة وإشبيلية وبطليوس بطلب النجدة من المرابطين في المغرب العربي. واستجاب المرابطون ونصروا ملوك الطوائف، ولكنهم أحكموا سيطرتهم على أراضي إسبانيا الإسلامية اعتماداً على فتوى فقهية من أن ملوك الطوائف كانوا فاسدين، وأنهم ابتعدوا عن الدين الإسلامي الحنيف، وتساهلوا في التعامل مع الدويلات المسيحية المحيطة بهم. وقد كان المرابطون على درجة كبيرة من التدين وحب الإسلام والشريعة والقرآن. وكانوا على حذر من البذخ الذي سيطر على ملوك الطوائف الذين كانوا في نظر المرابطين دنيويين لابتعادهم عن الدين. وقد أُثِر عن المعتمد بن عباد، حاكم إشبيلية، أنه قال: أفضل أن أرعى الإبل عند المرابطين على أن أرعى الخنازير عند ألفونسو السادس. وهذا التمازج بين العقيدتين سيؤثر في الفن في إسبانيا الإسلامية في ما بعد. رسخ في أذهان خبراء تاريخ الفن فكرة التدين عند المرابطين والتزامهم بالقرآن والسنة، ورفضهم لكل مظاهر البذخ

---

(1) جيرِ بلين دودز، فنون الأندلس، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ص 873.

والترف الذي ساد قصور ملوك الطوائف في إسبانيا الإسلامية. ولهذا كان لا بد أن تتغير الأذواق الفنية لتتلاءم والإسلام وحكم المرابطين لإسبانيا. وإبان حكم المصلح يوسف بن تاشفين (453 - 500هـ/ 1061 - 1106م)، لاحظ الدارسون والخبراء أن الفن اتصف بالبساطة والتقشف. ولكن عندما خلفه ابنه علي بن يوسف، الذي تلقى تعليمه في إسبانيا الإسلامية، لن يسير على نهج والده الديني، ففتح المجال للفنانين والمعماريين الأندلسيين للعمل في المغرب العربي. وهناك أنشئت أعظم المراكز الفنية المرابطية، حيث وجد الفنانون الإسبان ضالتهم في نهاية القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، وامتد ذلك حتى بداية القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، وذلك في: تلمسان ومراكش وفاس، حيث نجد المساجد المتواضعة ذات الشكل المحافظ، وأشهرها مسجد تلمسان الكبير، الذي شيده علي بن يوسف 531هـ/ 1136م، ويشتمل على باحة مكونة من ثلاثة عشر عمودًا محوريًا، تفضي إلى ساحة صغيرة هي ساحة المحراب، وتعلوه قبتان. وكما هو الحال في المغرب العربي فإن المحراب عبارة عن غرفة، ولكنه أصبح في هذا القرن مكانًا قدسيًا وأساسًا من أسس بناء المساجد. ولدى إلقاء نظرة سريعة على الزخرفة في مسجد تلمسان نجد فيه محرابًا يعلوه مصباح تعلوه أقواس، مما يظهر التباين في الذوق بين المرابطين وملوك الطوائف؛ فالزخرفة صارت أبسط وأقل، وتمتاز بواقعية وعقلانية أكثر.

ومنذ ذلك الوقت، شاع ما يعرف بالفن المعماري الحربي الذي كان يعاد بناؤه وتجديده من قبل خلفاء المرابطين، وهم الموحدون. وقد أظهرت الحفريات قلعة تدعى مونتي أجيدو (Monteagudo) تقع في ضواحي مرسية، ويبدو أنها كانت مقر إقامة زعيم المرابطين ابن سعد بن مردنيش. وهي واقعة

في منطقة زراعية واسعة، فيها بحيرة صناعية وحدائق غناء، ويحيط بها سور مستطيل الشكل وأبراج يمكن العيش فيها. كما تشتمل على ممرين يقسمان الحديقة إلى أربعة أقسام مكونة شكلاً هندسيًا معروفًا في العالم الإسلامي. وعلى جانبي الممرين وحدات سكنية مقتطعة من الساحة يعتقد أنها كانت سرادقات، تكشف عن فناء مخطط قد يكون إرهاصًا لقاعة الأسود في قصر الحمراء. وتشبه هذه الرياض إلى حد ما تلك التي وجدت في حفريات قصر علي بن يوسف في مراكش (526 – 527هـ/ 1131 – 1132م) الذي يمكن أن يكون قد شيد على غرار قصر إسباني في سرقسطة. ويكمن السر هنا في تشابه الأشكال الفنية في المغرب العربي وإسبانيا والصلة الوثيقة بين الحديقة ومحل الإقامة، وهي بدورها تستمد تلك المسيرة في البناء من الفن العباسي في العراق. إن بقايا الزخارف الجصية في قلعة مونتي أجيدو ورسوماتها الهندسية المعقدة خير شاهد على التصميم الهندسي في الزخرفة والأشكال المعمارية، ومنبئة بقدوم حقبة تجريدية معقدة في الزخرفة. ومع ذلك، فإن الزخرفة الهندسية قد وجدت في بداية الحكم الإسلامي في إسبانيا الإسلامية، ودليل ذلك كمية وافرة من نقوش الخلافة التي بقيت حتى اللحظة الأخيرة من سيادة المسلمين على شبه الجزيرة. وقد كان المرابطون يستهلكون كميات كبيرة من الخشب المجلوب من قرطبة لأغراض النحت؛ فالمنبر الموجود في مسجد الكتبية في مراكش، يعد من أفضل الأخشاب وأجملها، وهو خير شاهد على الإبداع الحرفي لدى القرطبيين في الحفر على الخشب والعاج. وهو لا يختلف عن غيره من المنابر الإسلامية ذات الشكل المحافظ؛ فهو يتألف من درج ينتهي بالمنبر. وهو مطعم بالعاج، ومزخرف بشكل هندسي فريد ومبتكر، ويعد بحق أجمل عمل عرف من أيام المرابطين والموحدين في إسبانيا. وكتب على الجزء العلوي من المنبر بالخط الكوفي أن هذا المنبر قد صنع في قرطبة لمسجد

مراكش، وتعـود هذه الكتابة إلى عصر عـبد المؤمن (525 - 559هـ/ 1130 - 1163م). ويعد هذا المنبـر مدرسة لدراسـة الفنون الإسبـانية في حقـبة الحكام الأفـارقة، ومنهم المرابطون والموحـدون. ويقـدم لنا هذا المنبر مـثالاً للحـرف اليدوية والمعـمارية على غرار إسبـانيا الإسلاميـة التي كان عليها أن تغـير من أسلوبها ليتواءم والواقع الديني الجديد للمرابطين. وقد عرف المرابطون بولعهم الشديد بالأقمشة الثمينة ذات الجودة العالية المصنوعة في المرية. وهذا يعني أن المرابطين سرعـان ما أصـبحوا مـولعين بالفن والتحف الفنيـة الترفـية والقطع الجميلة كملوك الطوائف؛ فقد أعجبوا باللوحـة التي تمثـل «صـارع الأسـد» المحفوظة في قبـر سان برنارد كالفو (San Bernardo Calvo) في فيش (Vich) وهي لوحة ترمز إلى القـوة والوجاهة. وتلك الأقمشة الفاخـرة أصبحت تعد تحديًا للتعـاليم الدينية عند مجيء الموحـدين خلفًا للمرابطين حيث قـاموا ببيع أقمـشة المرابطين. وبذلك نجـد تيارين فكريـين أحدهما يمثل الـتعاليم الديـنية المتشددة وهم الموحـدون، والآخر لا يجد غضـاضة في الإبقاء على الأدوات والفنون. وفي (540هـ/ 1145م)، قـام القائد الموحـدي المهـدي عبـد المؤمن بقيادة قـواته إلى مسجد المرابطين في فاس، حـيث قام الجنود بإزالة الزخارف من المسجد. ثم توجه بقواته إلى إسبـانيا بعد أن ثبت ملكه في المغرب العربي واستغل فرصـة تشتت المرابطين في إسبانيا الإسلامية الذين أضـعفهم التدخل المسيحي في شؤونهم وانشغالهم بالنساء.

وليس مستـغربًا أن يقوم القائد الموحدي في حملتـه على فرناندو الثالث (Fernando III) باحـتلال مـدينة طولوز المشـهورة بأفـضل الأنسجـة في ذلك الوقت، وهو المعـــروف بقـمـاش لاس نافـاس (Las Navas)، وكـانت هذه الأقمـشة موشـاة بالحرير والخيـوط الذهبية. ومـرة أخرى نجد أن حـركة بناء المنشـآت العسكرية تنشـط من جـديد لسببين: أولهمـا: أن الموحدين نشـأوا

وترعرعوا على الحياة العسكرية. وثانيهما: أن جيرانهم المسيحيين كانوا يشنون الغزوات عليهم؛ ومن هنا فقد بنوا الحصون التي أطلقوا عليها اسم «بربكانا» (Barbacanas)، كما أنشأوا أبراجًا إستراتيجية جديدة الطراز. وقد عمل المهندسون المعماريون المدنيون والعسكريون معًا في إنشاء المؤسسات الدينية والعسكرية. ويتضح هذا من خلال عمل واحد من المهندسين المعماريين القلائل الذين عرفوا إبان السيادة الإسلامية على إسبانيا الإسلامية، وهو المهندس أحمد بن باصو (Ahmad b. Baso) الذي قام ببناء عدد من المنشآت للموحدين في إشبيلية وفي جبل طارق وقرطبة. كما بنى مسجد إشبيلية الكبير وقصر الموحدين. والمعروف أن مسجد إشبيلية الكبير هو المسجد الموحدي الوحيد ذو المكانة الفنية. والخليفة الموحدي أبو يعقوب يوسف (559-580هـ/ 1163-1184م) هو الذي أمر ببناء هذا المسجد في عاصمتهم الجديدة إشبيلية؛ فقد اجتمع الخليفة مع ابن باصو وعدد من البنائين لبناء ذلك المسجد، الذي بدئ في بنائه (568هـ/ 1172م)، واستمر عشر سنوات. وما تزال منارته الجيرالدا قائمة حتى الآن، بالإضافة إلى أجزاء من صحن المسجد. أما سائر المسجد فقد حول إلى كاتدرائية في عصر النهضة. وكان المسجد مكونًا من سبعة عشر رواقًا مستقيمًا باتجاه القبلة، مع اتساع في صحنه نحو المحراب على شكل حرف (T)، وهو طراز أصبح شائعًا في المساجد الموحدية منذ أن شيد مسجد تنمال (Tinmal) (548هـ/ 1153م). وقد غدا أنموذجًا فن الزخرفة في ذلك الوقت؛ لأنه يجعل إمكانية الزخرفة أكبر عند المحراب. ومما يلاحظ في مسجد تنمال والكتبية الثاني في مراكش أن الواجهات المبنية بالآجر يمكن طلاؤها بالجبس، في حين تزخرف أعمدة المنحنى الداخلي للقوس بالصلصال حتى منتصف العقد بطريقة هندسية. أما الباب الشرقي للصحن فعقده مقرنص. والمقرنص نظام زخرفي ذو أبعاد ثلاثة تكوّن شكلاً مخروطيًا،

وطريقة زخرفته معقدة. واستخدامه في عهد المرابطين والموحدين يعد أمراً غاية في الإبداع؛ فالأقواس مشتملة على عدة فصوص تتخللهـا نتوءات وحفر في الجص بشكل هندسي. واستخدم نظام العقود المقرنصة في مسجد قرطبة الكبير. أما في مسجد الموحدين فإن العقود المقرنصة مقننة وموضوعة بإحكام لتحدث نوعًا من الطبقات المزخرفة لتؤكد تصميم طراز الحرف T الذي يشير في نهايته إلى القبلة. ويتضح من المنارة التي بناها ابن باسو لمسجد إشبيلية اهتمامه الكبير بالبساطة والدقة والشكل الهندسي في الزخرفة. وتتعانق فيها الأشكال الزخرفية بتناسق عجيب؛ فكل جزء به هالة مزخرفة، والزخارف متداخلة ومتشابهة إلى حد كبير، وهي مقتبسة من الأقواس المشهورة في قصر الجعفرية في سرقسطة. ولكنها فقدت كل سماتها المعمارية وكل صلة لها بالعقود الصغيرة التي تدعمها. وقد أصبحت الزخارف المعمارية في هذه الحقبة مشاكلة لما يطلبه رعاتها الصارمون من رصانة في الأعمال. وفي بداية الحكم الإسلامي لإسبانيا كان التداخل واضحًا بين الشكل المحلي وفن العمارة الوافد. ثم أصبح فن العمارة المحلي إسلامي الصبغة، وكذلك الحال في سائر الفنون التي أصبحت تحمل دلالات سياسية وعقيدية. وأوضح مثال على العمارة المتأثرة بالعقيدة في عصر الموحدين هو فناء «دل يسو» (Patio del Yeso) في قصر إشبيلية؛ إذ لم يكن بالمتانة نفسها التي كانت للقصر؛ فقد كانت له قاعة على جانب واحد لها سبعة أقواس. واستعمل في الفناء النمط الذي شاع في زمن الخلافة في إنشاء الأعمدة، أما في تصميم المسجد فقد اختفت تيجان الأعمدة، وأبدلت بتيجان استعملت في عهد الخلافة أيضًا. إن العقود الزخرفية في «دل يسو» لا تدعم الجدران، ولكنها تزين الواجهات الجصية المفتوحة، وهنا يتشابه تصميم القصر ومنارة المسجد الكبير. وهي غير خاضعة لأي من الأسس التي تمنع المظاهر الحسية والحرية في الشكل، ولكنها

تسمح بتسلل الضوء والهواء. وقد جرى الحديث حتى الآن عن فن المعمار في القصور ومنازل الحكام التي كانت تحظى بالنصيب الأكبر من فنون الأندلسيين، إلا أن بعض الدراسات كشفت عن وجود بعض الفنون في منازل أناس أقل جاهًا ونفوذًا من الحكام، وهي تشير إلى تنوع المساكن الشائعة وطبيعتها في إسبانيا الإسلامية. وفي هذه البيوت يمكن أن نلاحظ تنوع أشكال الخزف في الحياة اليومية من ملقا إلى بلنسية. ويعد الحمام من الأشكال المعمارية المشتركة بين العامة والخاصة، وهو من المنشآت التي يعود الفضل في إنشائها واستخدامها إلى الوجود الإسلامي في إسبانيا. وكان الغرض من إنشائه أن يغتسل المرء قبل ذهابه إلى الصلاة. ثم أصبح مؤسسة اجتماعية مهمة يستفيد منها اليهود والمسيحيون. وكان طابعه إسلاميًا وليس على النمط الروماني الإسباني القديم. وأقدم الحمامات الحمام الموجود في غرناطة ويعود تاريخه إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي. ويتكون الحمام من ثلاث حجرات: واحدة للماء البارد وأخرى للساخن والثالثة مكان دافئ كما هو الحال في القصور الأموية في بلاد الشام.

وبعد احتلال المسيحيين للأرض الإسلامية ظلت الحمامات مرتبطة بالحياة الاجتماعية المسيحية، ولا سيما في الحمام المسيحي الموجود في «جيرونا» (Gerona)، مما يدل على مدى تأثرهم بوجود المسلمين في إسبانيا. كانت مملكة النصريين آخر مملكة إسلامية في إسبانيا الإسلامية قامت بعد سقوط الموحدين؛ فمنذ قيامها في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي وحتى سقوطها في 897هـ/ 1492م، عاش حكامها على الإتاوات والتحالفات، بما فيها تحالفهم مع مملكة قشتالة المسيحية، مما يدل على ضعفهم. ومع ذلك، فقد ابتكر النصريون الأعمال الفنية ذات الصبغة الترفيهية المتقنة. ومن الواضح أن هذا الفن تطور في عهد الموحدين، ولكنه في عهد النصريين ازداد تطورًا

ونمواً وجنح إلى الزخرفة والتجريد مبتعداً عن الأشكال الرصينة التي انتشرت في عهد الموحدين. إن مزهريات قصر الحمراء المشهورة الموجودة في غرناطة وبالرمو (Palermo) تدل على مستوى رفيع من التطور والإبداع في تقنية الخزف. وقد كانت هذه المزهريات تستخدم في أغراض عملية، ثم أصبحت تصنع لغايات جمالية فنية بحتة؛ فقد استخدموا الخزف البرّاق المشع لإضفاء صبغة جمالية على التحف. ويتراوح طول هذه المزهريات بين 120 سم و170 سم لتلائم طبيعة الأثاث الذي ستوضع معه، وهي مطلية باللون الأزرق اللماع، ومزينة بكتابات زخرفية وأشكال نباتية متداخلة، إلى جانب بعض الحيوانات كالأسود، كما هو الحال في غرناطة؛ فتلك المزهريات لا تشتمل على موضوع فني واحد، بل على عدة موضوعات، وهو ما يميز الفن النصري عن غيره. ومن أبرز القطع الفنية المحفوظة في متحف الجيش (Museo del Ejército) بمدريد، سيف بغمده، وهو مزركش ومغطى بالفضة ومطعم بالعاج. ومن المصنوعات الفنية في هذا العصر أقمشة حريرية فاخرة، كالستارة المأخوذة من الحمراء المحفوظة الآن في متحف كليفلاند (Cleve-land)، وغيرها من الأقمشة التي كانت توضع مع جثمان الميت في الشمال المسيحي، وهي في حقيقتها أقمشة إسلامية. إن هذه المزهريات والأقمشة الحريرية وغيرها من الفنون العملية، ولا سيما ذلك المقعد الجميل المرصع المحفوظ في متحف الآثار الوطنية بمدريد، كل ذلك يدل على معالم من نمط الحياة اليومية في القصر التي كانت تتصف بالبذخ والترف. ولعل قصر الحمراء الملوكي يعزز هذا الترف؛ فقد بنى القصر فوق القلعة الحمراء التي يعتقد أن الوزير اليهودي يوسف بن النغريلة (Yehoseph b. Naghrilla) الذي كان وزيراً لأحد ملوك الطوائف قد سكنها قبل بني نصر. ثم حول بناءها على الطراز النصري في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، وذلك

حين أصبحت حاضرة ملكهم، تضم بين جنباتها جنة العريف (Generalife)، وقصوراً ومساجد ومدارس وغيرها من المرافق اللازمة لمثل هذه الحاضرة الملكية الرفيعة. وقد نشأ جدال حول وظيفة الأجزاء المختلفة في قصر الحمراء، ولا سيما بوجود سبعة قصور، من بينها قصر عام وآخر خاص في قلب مجموعة من القاعات والأبهاء في القصر الملكي القديم. ويشكل اثنان من هذه القصور قلب القصر الملكي القديم. ومع أن إنشاءهما يمتد إلى حقبتين ماضيتين، فإنهما ما يزالان يحتفظان بفكرة ثابتة ذات هدف غامض. وكما هو الحال في مدينة الزهراء، فإن المداخل إلى غرف القصر الداخلية متعرجة، والغرف متراصة ومرتبطة بأبواب مشتركة لإظهار قوة الحاكم وهيبته. ويتضمن ما تبقى من الموقع الرئيسي للحمراء قصرين هما: قصر قمارش (Comares) وقصر الأسُود. وكانت واجهة قصر قمارش هي بوابة القصر. وفي هذا القصر كان يعقد مجلس العرش حيث تصدر الأحكام، وهو تقليد مستمد من العباسيين في سامراء. ويحيط بالقاعة من جانبيها فراغ يشبه الأروقة وفيه نوافذ تطل على المدينة وتتخلل هذا الفراغ عقود تفضي إلى قاعة بلا سقف. وهذا يعني أن الإحساس بالغموض جزء من رسوم القصر، وهو متمثل هنا في واجهة القصر وكأنه ستارة خلفية تحجب الملك نفسه. وهذا الجدار متماثل الجانبين وفيه بابان كبيران تعلوهما نافذتان رمحيتان مزدوجتان وبينهما نافذة صغيرة قوسية الشكل. وتكسو الجدار زخارف جصية بأشكال هندسية رائعة الجمال ورسومات نباتية متداخلة، وزخارف مقرنصة على العقد، ونقوش كتابية.

ينشأ سؤال حول هذين البابين المزخرفين بطريقة مبهرجة: هل يفضي كل منهما إلى غرفة الملك؟ أم هل يفضي أحدهما إلى قصره دون الآخر؟ وأي المدخلين أعظم؟ وهو سؤال لا نملك إجابته، لأن مكونات واجهة القصر لا ترشدنا إلى شيء سوى السؤال. ولذلك يقف المشاهد حائراً يقلب الطرف في

هذه الزخارف والبهرجة التي تتبدل أمام عينه، مما يحوج إلى حس فني رفيع لفهمها لما يكتنفها من الغموض. وتتضح المفارقة حين نكتشف أن أحد البابين يؤدي إلى قاعة الانتظار الفخمة، والآخر يؤدي إلى القاعات الخاصة وحجرات الملك النصري. وعلى هذا فللأبواب هناك صبغة طبقية واضحة، ولكنها متشابهة في شكلها وزخارفها ولا يستطيع كشف سرها إلا من يدخلها. ومما يشير إلى أن تصميم قصر الحمراء يوجد طبقة ذات امتيازات وأخرى مجردة من هذه الامتيازات، أن النوافذ العليا في القاعة الذهبية (Cuarto Dorado) تساعد على تهيئة عزلة تامة لمكان الحريم. وقد كانت الغاية من قصر الحمراء أن يجتمع فيه السمو والزخرفة لإضفاء مزيد من الغموض والتعقيد على صورة هذا القصر؛ فهو لم يكن مجرد استمرار لمزاج نفسي في بناء القصور يمتد إلى القصور الأولى في الشرق الأوسط، بل هو استحضار واع للحس الأسطوري في القصور. إنها في الواقع أسطورة القوة والثروة التي كانوا بحاجة إليها لتعزيز النشاط الثقافي لآخر حكم إسلامي في شبه الجزيرة الأيبيرية؛ فالواقع السياسي كان يشعرهم أنهم مهددون بالزوال، ولا سيما أنهم أصبحوا أذلاء بسبب المعاهدة والإتاوة التي يدفعونها لكفار كانوا في الماضي تحت الحكم الإسلامي في إسبانيا. أما فناء الريحان (Patio de los Ar-rayanes) أو قاعة الآس (Court of the Myrtles) فهي مأوى الملك المنعم وزوجاته. وأما قاعة السفراء فهي قاعة العرش التي تحكي قبتها قبة السماء لما فيها من زخارف نجومية، ونقوش من الآيات القرآنية والشعر العربي، وهو تقليد قديم كان متبعًا في الطراز الرومي الأول للقصور في الشرق الأدنى. وهذا ينسحب أيضًا على الغرف الصغيرة التي تحيط بقاعة الأسود. أما قاعة الأختين فتمتاز بفوارتها البديعة وزخارفها المقرنصة التي بلغت الغاية في

التعقيد بأشكالها الهندسية المثمنة. وتزدان جدرانها بأبيات شعرية جميلة لابن زمرك تصف عظمة هذا البناء، منها قوله:

به القبة الغبراء قل نظيرها	ترى الحسن فيها مستكنًا وباديا
وتهوي النجوم الزهر لو ثبت بها	ولم تك في أفق السماء جواريا
فبين يدي مثواك قامت لخدمة	ومن خدم الأعلى استفاد المعاليا

ويستقر في النفس إحساس قوي بأن الملك حين يجلس في هذه القاعة فكأنه يجلس تحت قبة السماء، ولكن بشكل أكثر تعقيدًا وبلغة قوية مؤثرة؛ مما يذكرنا بأن الهندسة المعمارية يمكنها أن تخلق جوًا تاريخيًا ممزوجًا بالأسطورة التي تعمل على إضفاء صورة بابوية قيصرية على الملك، ولكن بمفهوم متأثر بالعباسيين في بغداد التي كانت مدينة الأساطير وحكايات القصور المثيرة ومركز السلطة الإسلامية التي لا تقهر. ومن هنا استمدت الحمراء معناها ووجودها لتكون أثرًا خالدًا يحاول التشبث بقوة تؤول إلى زوال سريع.

نجد أن القبة المقرنصة وقبة السماء قد اجتمعتا حول شخص السلطان. وهو اعتراف واع بما يحدثه التعقيد في العقود المقرنصة من أثر في نفس المشاهد؛ فمبادئ الهندسة المعمارية والزخرفة التي تحمل في طياتها طابع الغموض كانت جزءًا من البحث عن الجمال المستكن والبادي، ولا يكتشف المرء مدى قوتها في ذلك إلا بعد تأمل كبير، وحتى إن أدرك ذلك فلن يقدر على فهمه لشدة تعقيده. لقد كانوا يدرون أنهم جزء من النظرة الكونية التي تنشد العزاء في الاعتقاد بنظام علوي، مما قد يفسر سبب الانهيار الوشيك للحكم الإسلامي في إسبانيا الذي دام سبعة قرون. لقد استطاع النصريون أن يبدعوا في تصميم قصر ذي طابع أسطوري يتحدى قوتهم السياسية المتقلقلة، مع شيء من المغالاة في البهرجة والزخارف والاقتباسات الشعرية، مستروحين

عبق قرون من التخطيط الإسلامي الفخم والزخرفة. وكأنما أريد لقصر الحمراء أن يكون محاولة لتحدي الحالة المتردية للمسلمين في إسبانيا لكونه ممثلاً خالداً لقوتهم الثقافية القديمة لفعالة على رغم ضعف قوتهم السياسية والعسكرية عند بنائه. ومن الواضح أن شريكهم الخفي المتسبب في هذا التحول هو الحكم المسيحي الذي أخذ يستولي على ممتلكاتهم بسرعة. ومن هذه المغالاة ما أشار إليه غرابار من وجود نقوش في القصر تمجد بسالة الملوك النصريين في معركة لهم مع القوات المسيحية في الجزيرة الخضراء؛ إذ جعل هذا النقش من معركة صغيرة نصراً كبيراً للحكم الإسلامي الذي لم يكن قادراً على أن يخضع هؤلاء الكفار سياسيًا. وهذا النقش عبارة عن بيت شعر لابن زمرك هو:

فكم بلدة للكفر صبّحت أهلها وأمسيت في إعمارهم متحكما

ولكن بناء الحمراء ينكر خطر التهديد الثقافي والنفوذ السياسي للمسيحيين وكأنه بهذا الإنكار يبعد إسبانيا المسيحية عن تطويق آخر مملكة إسلامية في الجزيرة الأيبيرية.

إن قصر الحمراء في غرناطة والمسجد الكبير في قرطبة يشكلان أهمية فائقة للفنون في إسبانيا في العصر الوسيط؛ فالمسجد الكبير يمثل قصراً للعبادة عمل على تعزيز الشخصية الإسلامية في إسبانيا، البلد الغربي البعيد. والحمراء يمثل مشهداً فاتنًا متقن الصنع لآخر القصور الإسلامية في إسبانيا، فهو يحاول المحافظة على الشخصية الإسلامية وتاريخها لمنع سقوط إسبانيا المسلمة. إن هذين الأثرين يمثلان معلمين لحقبتين تاريخيتين مختلفتين، ولكنهما يذكراننا بما هو باق من الفنون والعمارة الأندلسية، من منطلق الحاجة إلى الإبداع الفني للإبقاء على الصبغة الثقافية، وإدراك وجود الطرف الآخر وقته، وتبادل المواقع بين المسلمين والمسيحيين، مما لم يتح لأي من حكام

المسلمين أن يستريح ليعمل على تثبيت ثقافته في الجزيرة. وكان من وسائل الخلفاء وملوك الطوائف لتكوين الشخصية الإسلامية استخدام الأشكال المحلية في الفن. أما المرابطون والموحدون فقد عقدوا العزم على تنقية التقليد الإسلامي، الذي كان يعتمد اعتماداً كبيراً على الحياة المسيحية السياسية وتقاليدها الثقافية الوافدة من حوض البحر المتوسط؛ فهذه التقاليد ليست ضرورية في بلد يحكمه الإسلام. وكان لهذا الموقف أثر واضح في النظر إلى الأعمال الفنية بوصفها تنتمي إلى الثقافة الإسلامية. وقد كان لتسييس الأساليب الفنية ومضامينها أثر في الفنون النصرية ومضامينها؛ إذ إن النصريين، الذين كانوا مهددين وضعفاء، استغلوا التاريخ والأسطورة ليكون لهم موقع في رد محاولة المسيحيين طمس معالم إسبانيا المسلمة. لقد قدموا لنا، في معرض دفاعهم، مزيجاً من الصبغة الثقافية الأندلسية والتقليد الفني الإسلامي الإسباني الذي تميز بالتعقيد والبهرجة[1].

المساجد:

اقترن عصر الفتوحات الإسلامية للبلاد الأجنبية خارج شبه الجزيرة العربية بإنشاء مراكز عمران إسلامية (أمصار) كان الغرض منها أن تكون قواعد حربية ومراكز لجيوش المسلمين الفاتحة من ناحية، ولصبغ البلاد المفتوحة بالصبغة العربية الإسلامية من ناحية أخرى. وقد كانت المساجد هي الأساس الذي اعتمد عليه الفاتحون المسلمون في صبغ المدن المفتوحة بالصبغة الإسلامية، حيث يصبح المسجد الجامع بمرور الزمن هو مركز المدينة وقلبها النابض. فمنه تتفرع الأزقة والطرق المؤدية إلى أبوابها، وحول ساحته أو قريباً منه تقام الأسواق والفنادق والقياسر والحمامات وغيرها، وهو مركز

(1) جير بلين دودز، نفس المرجع، ص 882.

الاجتماعات السياسية، ومقر توزيع الجيوش، ومكان عقد الحلقات العلمية، والفصل في الخصومات وغير ذلك، فضلاً عن كونه مكان إقامة شعائر الإسلام. فليس غريبًا أن يسيطر المسجد في المدن الإسلامية في تلك العصور على مناحي الحياة. وهكذا كان بناء المسجد الجامع في الإسلام أساس الحركة العمرانية في المدن الإسلامية. وعندما فتح المسلمون الأندلس شاطروا الإسبان في كنائسهم في قرطبة وغيرها حيث أقاموا في جزء من كنيسة (شنت بنجنت) الكبرى بقرطبة مسجدًا بسيطًا متواضع البناء، وقام حنش الصنعاني وأبو عبد الرحمن الحبلي التابعيان بوضع قبلته بأيديهما، وترك القسم الآخر للإسبان يقيمون فيه شعائرهم.

فيذكر المقري نقلاً عن الرازي: (إنه لما افتتح المسلمون الأندلس امتثلوا ما فعله أبو عبيدة عامر بن الجراح وخالد بن الوليد عن رأي عمر من مشاطرة الروم بالشام في كنائسهم مثل كنيسة دمشق وغيرها مما أخذ صلحًا، فشاطر المسلمون في الأندلس أعاجم قرطبة كنيستهم العظمى وكانوا يسمونها (شنت بنجنت) (سانت فنسنت Sant Vencent) – وكانت في الأصل معبدًا رومانيًا – وابتنوا في ذلك الشطر مسجدًا جامعًا، وبقي الشطر الثاني بيد النصارى ... إلخ) وكان له عدة تسميات كالمسجد الجامع، والجامع الأعظم والجامع المبارك والجامع المكرم. كما أقام المسلمون جامعًا بالجزّيرة الخضراء على أنقاض كنيسة قديمة على يد عبد الله بن خالد، وكذلك جامعًا في طليطلة. وإذا تحدثنا عن المساجد التي بناها الأمويون في الأندلس فإننا سنجد الكثير، ويذكر أن عدد المساجد في عهد عبد الرحمن الداخل بلغ 491 مسجدًا، ولا شك أن معظمها كان مساجد صغيرة ووصلت في عهد المنصور ابن أبي عامر إلى 1600 مسجد في رواية، 3837 في رواية أخرى، ويذكر ابن غالب نقلاً عن ابن حيان أن مساجد قرطبة بلغت عند انتهاء اكتمالها 1836 مسجد. وسوف نقتصر على ذكر أشهرها:

مسجد قرطبة:

يعتبر المسجد الجامع بقرطبة من أروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء في العصر الوسيط. قال عنه الحميري: (إنه الجامع المشهور أمره، الشائع ذكره، من أجل مصانع الدنيا كبر ساحة، وإحكام صنعة، وجمال هيئة، وإتقان بنية. تهمم به الخلفاء المروانيون فزادوا فيه زيادة بعد زيادة، وتتميمًا إثر تتميم حتى بلغ الغاية في الإتقان. فصار يحار فيه الطرف، ويعجز عن حسنه الوصف، فليس في مساجد المسلمين مثله تنميقًا وطولاً وعرضًا). ولذا أصبح يضرب به المثل في العظمة والفخامة والاتساع والزخرفة. وقد وصفه الكثير من المؤرخين وصفا ضافيا كالمقري وابن بشكوال وابن الخطيب وابن عذاري وغيرهم. وكان يعد مفخرة من مفاخر قرطبة وفي ذلك يقول القاضي أبو محمد بن عطية:

بأربع فاقت الأمصار قرطبة ... منهن قنطرة الوادي وجامعها

هاتان ثنتان والزهراء ثالثة ... والعلم أكبر شيء وهو رابعها

وقد بدأ بناء هذا المسجد الأمير عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)، وذلك بعد أن ضاق المسجد القديم - الذي كان جزءًا من الكنيسة - بالمصلين بعد تكاثر عدد المسلمين الوافدين على الأندلس وخاصة العاصمة قرطبة، وشاهد عبد الرحمن ما يعانونه من زحام ومتاعب بسبب تقارب السقف من الأرض حتى لا يستطيع الواحد منهم أن يقوم في اعتدال وبخاصة في المؤخرة حيث كان مستوى الأرض يرتفع كلما اتجهنا شمالاً لأن أرضية الجزء القبلي من المسجد كانت منحدرة نحو النهر، ولما كان المسجد يشغل الجزء الشمالي من الكنيسة فقد كان طبيعيًا أن يكون تعليق السقائف من الجهة الشمالية وليس القبلية حيث المحراب. وعلى هذا فقد سبب انخفاض السقائف مضايقات

شديدة للمصلين. ومن هنا فقد عزم عبد الرحمن الداخل على حل هذه المشكلة، وذلك بضم ما بقي من الكنيسة للمسجد، وإعادة بنائه من جديد ليتسع لجميع المصلين، وليتناسب مع عظمة وفخامة الدولة الجديدة. ولذا فقد ساوم نصارى قرطبة في بيع نصيبهم، وأوسع لهم، فرفضوا في البداية، فظل بهم حتى وافقوا أخيراً بشرط أن يسمح لهم ببناء كنيسة لهم خارج الأسوار وشرع في هدم الكنيسة والمسجد القديم وبناء جامع قرطبة بأسلوب جديد في 168هـ (784م)، وتم بناؤه واكتملت أسواره في 170هـ (786م). ويذكر أنه أنفق على بنائه ثمانين ألف دينار، واشترى نصيب النصارى بمائة ألف، وفي ذلك يقول الشاعر دحية بن محمد البلوي مادحًا له:

وأنفق في ذات الإله ووجهه	ثمانين ألفًا من لجين وعسجد
توزعها في مسجد أسسه التقى	ومنهجه دين النبي محمد
ترى الذهب الناري فوق سموكه	يلوح كبرق العارض المتوقد

وكان المسجد الجديد الذي بناه الداخل على قسمين: قسم مسقوف وهو بيت الصلاة وقسم مكشوف وهو الصحن، وكان بيت الصلاة يشتمل على تسع بلاطات تتجه عموديًا على جدار القبلة ممتدة على اثني عشر عقد (قوس) في كل بلاطة، وتقوم هذه العقود على عمد من الرخام جلبت من الكنائس الخربة. وكان الصحن مغروسًا بالأشجار حيث عهد عبد الرحمن الداخل إلى صعصعة بن سلام الشامي (ت 192هـ) صاحب الصلاة بالمسجد - وكان على مذهب الإمام الأوزاعي - أن يغرس في صحنه الأشجار، واتبع أمراء إسبانيا الإسلامية وخلفاؤها هذا التقليد بعد ذلك في بقية مساجد الأندلس. ولذلك يقال: إن الأثر الباقي من مذهب الأوزاعي في الأندلس بعد انتشار مذهب الإمام مالك يتمثل في هذا. وتوفي الأمير عبد الرحمن 173هـ قبل أن يتم بناء

المسجد فلم تكن له مئذنة أو سقائف لـصلاة النساء. فجاء ابنه هشام من بعده فأقام له مئذنة من خمس فيء (أربونة)، وبلغ ارتفاعها إلى موضع الأذان نحو عشرين متـراً، كما أقام في نهايته مما يلي الجوف (الصـحن) سقائف للنساء، كما أمر ببناء ميضأة في شرقـيه. ولم يقدَّر لهذه المئذنة أن تعيش طويلاً حيث تصدعت في آخر عهـد الأمير عبد الله (275 - 300هـ) فهدمها الخـليفة عبد الرحـمن الناصر وأقـام أخرى بدلا منهـا، وقد تمكن أحـد المهندسين الأثريين الإسبان من الاهتداء إلى أساسها وكان طول قاعدتها يبلغ ستة أمتار.

وفي عهـد الأميـر عبـد الرحمن بن الحكم بن هـشام زيدت بلاطات المسجد من تسـعة إلى أحد عشر بلاطًا ليتـسع المسجد وذلك 218هـ/ 833م، وجعل هذين البـلاطين الجديدين في سقيـفتين، ووصلهما بالسـقائف التي كانت معدة لصلاة النساء. وبنى في مؤخرة الصـحن سقيفة أخرى، كما زاد في 234هـ/ 848م في بيت الصلاة فـاتـسع المسجد من جهـة القبلة، وبلغ طول هذه الزيادة نحو خـمسين ذراعًا وعـرضها نحـو مائة وخمـسين، وعدد سواريها ثمـانين سارية. ونقل المحراب القديم إلى جدار القـبلة الجديد، وفتح في بيت الصـلاة بابين في جانبـي المسجـد الشرقي والغـربي، بالإضافـة إلى البابين القديمين، فأصبح له أربعة أبواب اثنان في الجـهة الشرقية، وآخران في الجهة الغـربية. وتوفي عبد الرحمـن الأوسط قبل زخرفة المسجـد، فجاء ابنه محمد فأمر في 241هـ/ 855م «بإتقان طرز الجامع وتنميق نقوشه»، ثم أمر في 250هـ بصنع مقـصورة خشبـية حول المحـراب لها ثلاثة أبواب، ولما تم ذلك صلى فيه فقال في ذلك موسى بن سعيد:

لعمـري لقد أبدى الإمام التواضـعا ... فـأصـبح للدنيـا وللدين جـامـعـا

بنى مسجدا لم يبن في الأرض مثله ... وصلى به شكرًا لذي العرش راكـعا

فطوبى لمن كـان الأمـيـر محـمـد ... له إذ دعـا فـيـه إلى الله شـافـعـا

وفي عهد الأمير المنذر بن محمد أقيم في صحن المسجد بيت المال على غرار بيوت المال في جامع عمرو بالفسطاط والجامع الأموي بدمشق، كما أمر بتجديد السقاية وإصلاح السقائف.

وفي عهد أخيه الأمير عبد الله بن محمد أنشأ ساباطا (طريقًا مغطى) معقودًا على حنايا يصل ما بين القصر والجامع من جهة الغرب، وفتح إلى المقصورة بابًا كان يخرج منه إلى الصلاة، وهو أول من اتخذ ذلك من أمراء بني أمية، وتابعه في ذلك من جاء بعد. وفي عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر هدمت المئذنة القديمة التي أقامها هشام بعد أن تصدعت، وأقيم مكانها مئذنة جديدة في 340هـ/ 950م كانت تسمو على سائر مباني قرطبة، ويراها القادمون من بعيد كأنها المنار في مياه البحر لهداية السفن. وتم بناؤها في ثلاثة عشر شهراً بالحجارة الضخمة، وجعل لها مطلعان منفصلان عن بعضهما بعد أن كانت مئذنة هشام ذات مطلع واحد. لكل مطلع مائة وسبع درجات، ولا يلتقي الراقون فيها إلا بأعلاها، وبلغ ارتفاعها ثماني ذراعًا حتى مكان المؤذن أي ضعف ارتفاع المئذنة الأولى، ومن مكان المؤذن إلى أعلاها عشرين ذراعًا، ونصب بأعلاها سفود بارز ركبت فيه ثلاث تفاحات من الذهب والفضة وبنى إلى جانب المنارة حجرة للمؤذنين. كما قام الناصر بترميم واجهة بيت الصلاة المطلة على الصحن بعد تصدعه، وأصلح الباب المواجه للقصر في الجانب الغربي وكان يعرف باب الوزراء (باب سان اسبتيان) وأقام على الصحن مظلة لوقاية الناس من حر الشمس تستند على كوابيل على نمط تلك التي تقوم عليها واجهة بيت الصلاة. وقد سجل أعماله هذه على لوحة بجوار المدخل في البلاط الأوسط ونصها: «بسم الله الرحمن الرحيم. أمر عبد الله عبد الرحمن أمير المؤمنين الناصر لدين الله - أطال الله بقاءه - ببنيان هذا الوجه، وإحكام إتقانه، تعظيمًا لشعائر الله ومحافظة على حرمة بيوته التي

اذن ان ترفع ويذكر فيها اسمه، ولما دعاه على ذلك من تقبل عظيم الأجر، وجزيل الذخر مع بقاء شرف الأثر وحسن الذكر. فتم ذلك بعون الله في شهر ذي الحجة سنة ست وأربعين وثلاثمائة، على يدي مولاه ووزيره وصاحب مبانيه عبد الله بن برد، عمل سعيد بن أيوب». وقد أنفق الناصر في بناء المئذنة وغير ذلك مما قام به في المسجد سبعة أمداد وكيلين ونصف من الدراهم القاسمية كما ذكر ابن عذارى. أما أعظم زيادة في مسجد قرطبة فقد تمت في عهد الخليفة الحكم المستنصر بعد تضاعف عدد سكان قرطبة بحيث لم يعد المسجد يتسع لجموعهم الغفيرة. وقد عهد الحكم إلى حاجبه جعفر بن عبد الرحمن الصقلبي بذلك، فجلبت الأحجار من جبال قرطبة، وأشرف الحكم بنفسه على تقدير الزيادة وتفصيل بنائها وأحضر لذلك الأشياخ والمهندسين فرسموا بأن تكون بمد بلاطات المسجد جنوبًا على اثني عشر عقداً، واستمر البناء فيها أربع سنوات أنفق فيها مائتان وواحد وستون ألف دينار وخمسمائة وسبعة وثلاثون ديناراً. ويصف ابن سعيد هذه الزيادة بقوله: «وبها كملت محاسن هذا الجامع، وصار في حد يقصر الوصف عنه». وفي جمادي الآخرة 354هـ أتم بناء قبة المحراب وأحاطها بقبتين جانبيتين وقبة أخرى على مدخل زيادته بالجامع تجاه قبة المحراب، وهناك نقش يدور بعقد المحراب ومنه «أمر الإمام المستنصر بالله عبد الله الحكم أمير المؤمنين وفقه الله مولاه وحاجبه جعفر بن عبد الرحمن رحمه الله بتشبيك هذه البنية، فتم بعون الله بنظر محمد بن تمليخ، وأحمد بن نصر، وخالد بن هاشم أصحاب شرطته، ومطرف بن عبد الرحمن الكاتب. كما شرع في تزيين المسجد بالفسيفساء الذي كان ملك الروم قد بعث إليه به مع صانع يتقن ذلك، ومنه تعلم بعض الصناع المسلمين حتى حذقوا ذلك وتفوقوا في الصنعة. ويوجد في أعلى عقد المحراب نقش بالخط الكوفي جاء فيه «بسم الله الرحمن الرحيم. أمر عبد الله

الحكم أمير المؤمنين أصلحه الله، مولاه وحاجبه جعفر بن عبد الرحمن رحمه الله، بعمل هذه الفسيفساء في البيت المكرم، فتم جميعها بعون الله سنة أربع وخمسين وثلاثمائة». كما أمر الحكم بوضع المنبر القديم إلى جانب المحراب في 355هـ، ونصب في قبلة الزيادة التي زادها مقصورة من الخشب منقوشة من الظاهر والباطن مشرفة الذروة بلغ طولها خمسة وسبعون ذراعًا وعرضها اثنان وعشرون، وارتفاعها ثمانية أذرع وجعل لها ثلاثة أبواب بديعة الصنعة عجيبة النقش. ويذكر ابن غالب الأندلسي: أن باب هذه المقصورة كان من الذهب المضروب، وأن عضادتاه كانتا من الأبنوس، بينما كان طوله وأوصاله من الفضة. كما أمر بصنع منبر جديد «ليس على معمور الأرض أتقن منه، ولا مثله في حسن صنعته وخشبه ساج وأبوس وبقم وعود قاقلي». ويذكر أنه كان يعمل فيه ثمانية صناع، واستغرق العمل فيه سبع سنوات، وأن عدد درجاته تسع درجات، وعدد حشواته ست وثلاثون الف حشوة سمّرت بمسامير من الذهب والفضة ورصعت بهما، وكان هذا المنبر يسير على عجل، ويوضع بعد صلاة الجمعة في غرفة خلف المحراب، وقد اتبعت هذه الطريقة بعد ذلك في المغرب. ذكر ابن عذارى أن المنبر كان من عود الصندل الأحمر والأصفر والأبنوس والعاج والعود الهندي وبلغت تكلفته 35.705 دينار وكان تمامه في خمسة أعوام. وفي 356هـ هدم الحكم الميضأة القديمة التي كانت تقع بفناء المسجد ويجلب لها الماء من بئر الساقية، والتي أنشأها هشام، وبنى بدلاً منها أربع ميضآت في الجانبين الشرقي والغربي للفناء، أجرى إليها الماء من عين بجبل قرطبة في قناة حجرية متقنة البناء جعل في جوفها أنابيب من الرصاص لحفظ الماء من الدنس والأوساخ وكانت تصب في أحواض من الرخام، كما أجرى الماء إلى سقايات من الرخام أيضًا اتخذها على أبواب الجامع في الجهات الثلاث الشرقية والغربية والشمالية. وأخيراً فقد اختتم

الحكم بناء المسجد بإقامة دار للصدقة في غربيه لتكون مكانًا لتوزيع صدقاته، كما أقام في ساحته وحوله مكاتب لتعليم أولاد الأيتام والمساكين[1].

يذكر ابن عذاري أن عدد المكاتب التي أنشأها الحكم بلغ سبعة وعشرين مكتبًا منها ثلاثة حول المسجد والباقي في الأرباض (أحياء قرطبة). وتعتبر زيادة الحكم أعظم زيادة في جامع قرطبة من حيث البناء والزخرفة حيث جعلته متناسقًا متعادل الأجزاء، وأهم ما فيها تلك القباب التي تقوم على هياكل من عقود بارزة متشابكة في أشكال هندسية رائعة وقد كان لهذه القباب أثرها في أوروبا حيث أوحت للفنانين الفرنسيين بالقبوات القوطية الشهيرة. أما المحراب الجديد فيعتبر أجمل عنصر معماري في المسجد أضافه الحكم، حيث عني به المهندسون عناية كبيرة، فأقاموا القباب على بلاطه الأوسط ورواقه الأمامي ونقشوه من الداخل والخارج بالتوريقات، وزينوا عضادتيه بلوحات من الرخام عليها حفر غائر على هيئة زخارف نباتية وتوريقات تتماشى مع الأسلوب البيزنطي. وقد فتح الحكم إلى يمين المحراب بابًا يؤدي إلى الساباط الجيد الذي يصل بين القصر والمقصورة، ويتصل هذا الباب بمخزن لحفظ الأدوات والعدد والطسوت والحسك الخاص بإيقاد الشموع في ليلة السابع والعشرين من رمضان (ليلة القدر) وذكر أنه كان يحفظ بهذا المخزن مصحف يرفعه رجلان لثقله، فيه أربع أوراق من مصحف عثمان الذي كان يقرأ فيه يوم قتل وفيه نقط من دمه. وكان يخرج في صبيحة كل يوم جمعة، وله غشاء بديع الصنع، وكرسي يوضع عليه، ويقوم الإمام بقراءة نصف حزب منه ثم يرد إلى مكانه.

يذكر أن هذا المصحف ظل بالمسجد حتى آل الأمر إلى الموحدين في إسبانيا الإسلامية فأخرج في 11 شوال 552هـ أيام عبد المؤمن بن علي فاعتنى

---

(1) د. حسين يوسف، المرجع السابق، ص 213.

به وتبركوا به، ثم إلى بني مرين، وكان السلطان أبو الحسن المريني يحمله معه في أسفاره دائمًا، حتى هزم في موقعة طريف فوقع المصحف في يد البرتغاليين، وتحايل المسلمون في استرداده حتى جاء به إلى فاس أحد تجار أزمور 745هـ. وحفظ بالخزانة السلطانية. ثم كانت الزيادة الأخيرة في مسجد قرطبة على يد المنصور ابن أبي عامر والتي امتدت طولاً من أول المسجد إلى آخره. وبدأت في 377هـ/ 987م حيث أضاف ثمانية أروقة على المسجد من الجهة الشرقية، وذلك نظرًا لاتصال الجانب الغربي منه بقصر الخلافة فوصلت جملة البلاطات تسع عشرة بلاطة. وذلك لما زاد الناس بقرطبة وخاصة من البربر الذين استكثر المنصور منهم واعتمد عليهم، وقد كان قصد المنصور إتقان البناء، والمبالغة في إحكام البنية دون الزخرفة. وبالرغم من ذلك فإن الزخارف لم تكن تقل عن سابقتها روعة وجمالاً. وقدم قام المنصور بنزع ملكية الأراضي والدور الواقعة في شرق الجامع، وتعويض أصحابها بما يرضيهم من مال أو عقار وبلغ عدد سواري المسجد بعد هذه الزيادة 1417 سارية، وعدد سرياته 280 سرية. وبلغ عدد الأئمة والمقرئين الأكفاء والمؤذنين والخدم والموقدين وغيرهم 159 شخصًا. ذكر ابن بشكوال: أن المنصور كان يطلب من صاحب الأرض أو الدار أن يطلب ما يشاء ثمنًا لها ثم يضاعفه له، حتى إن امرأة كان لها دار بها نخلة، فقالت لا أقبل عوضًا إلا مثل ذلك فأمر بأن تشترى لها دار بنخلة حتى ولو ذهب فيها مال بيت المال.

ظل العمل في هذه الزيادة مدة عامين ونصف كان المنصور فيها يعمل بنفسه في أحيان كثيرة، واستخدم مجموعة من أسرى النصارى في ذلك. وأصبح المسجد مؤلفًا من تسع عشرة بلاطة، ففقد المسجد تناسقه وتعادل اجزائه وأصبح المحراب متطرفًا عن وسط جدار القبلة بعد أن كان يقع في محور الجامع، وهدم أبواب الجامع من الجهة الشرقية قبل الشروع في الزيادة،

وفتح في الجدار الشـرقي ببيت الصلاة القديم ثغـرات واسعة تصل بين الزيادة الجديدة وبيت الصلاة القديم، كما فتح في الجدار الشرقي الجديد ثمانية أبواب فأصبح عدد الأبواب المؤدية إلى بيت الصلاة 16 بابًا يضاف إليها خمسة أبواب تفتح على جـوانب الصحن فيكون عدد أبواب المسـجد 21 بابًا كانت ملبـسة بالنحاس الأصفر ومخرمة تخريمًا رائعًا. وقد احتفظ المسجد بصورته تلك دون أن يطرأ عليه تغيـير في نظام بنائه حيث لم تضف إليه أي إضافات فـيما عدا أعمال الـترميم اللازمة وخـاصة في عصري المرابطين والموحـدين وظل كذلك حتى سـقطت قرطبة في يد فـرناندو الثالث ملك قشـتالة 1236م فتحول إلى كنيسـة عرفت باسم كنيسة سـانتا ماريا العظمى أو الكبرى. ويعكـس المسجد الجامع بقرطبة التأثيرات السورية سـواء في زخارفه المعمارية أو في نظام عقوده المزدوجة ونظـام سقفـه، أو في وضع المئذنة، أو في تصـميم المجنبـات حول الصحن كـما تذكرنا عقـوده المتعامـدة على جدار القبلة بنظائرها في المسـجد الأقصى. ولا شك أن عـبد الرحمن الداخـل قد استـعان بعرفـاء ومهندسين شاميين في بناء هذا المسجـد، كما فعل حفيده الأميـر عبد الرحمن بن هاشم عندما استعان بأحد الموالي الشـاميين ويدعى (عبد الله بن سنان) في بناء سور إشبيلية 230هـ بعد غزو النورمان لها.

وهكذا كان لعبد الرحمن الداخل فضل كبير في تطعيم حضارة الأندلس بالتأثيـرات المشرقيـة وعلى رأسها التـقاليد السـورية. وقـد كان لهذا المسـجد تأثيرات كبيرة في العـمارة الإسلامية والمسيحية على حـد سواء. ففي العمارة الإسلامية كـان نموذجًا يحتذى في كثير من المسـاجد التي أقيمت في الأندلس بعـد ذلك في نواحٍ شتى مـثل نظام القـباب ذات الضلوع، ونظام البـلاطات المتجهة عموديًا على جـدار القبلة. ويتضح ذلك جليًا في جامع الباب المردوم بطليطلة، ومثل اتساع الصحن ونظام العقود وأسلوب الزخارف كما يتضح في

جامع إشبيلية الذي أنشئ في عصر الموحدين. كما امتد تأثيره الفني إلى بعض بلاد العالم الإسلامي كالمغرب ومصر والشام فمئذنة جامع ابن طولون تجلو علينا عقوداً من النوع الشائع في جامع قرطبة، والقنطرة التي تصل بين الجامع تستند على عقدين متجاورين على الطراز القرطبي وبأسفلها كوابيل من نفس نظام كوابيل مسجد قرطبة. وأما عن تأثيراته في العمارة المسيحية فتتضح في إسبانيا حيث ترى واضحة في بعض الكنائس مثل كنيسة المزان بقشتالة، وقبوة مصلى توريس ديل، وكنيستي سانتيا جو دي بينالبا، وسان مرتينيو بجليقية، وكنيستي سان ميان، وسان ثبريان في مملكة ليون وغيرها.

جامع إشبيلية:

وقد أنشئ في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط، حين أمر قاضيه عمر ابن عدبس بتشييده 214هـ/ 829م - 830م ولذلك نسب إليه. وقد سجل تاريخ إنشائه على بدن عمود من الرخام لا زال محفوظاً في متحف الآثار الأهلي بإشبيلية بخط كوفي ونصه «يرحم الله عبد الرحمن بن الحكم الأمير العدل المهتدي الآمر ببنيان هذا المسجد على يدي عمر بن عدبس قاضي إشبيلية في سنة أربع عشرة ومائتين، وكتب عبد البر بن حرون».

وكان هذا الجامع يشبه جامع قرطبة في نظامه العام وفي عدد بلاطاته حيث كان يشتمل على أحد عشر بلاطاً متجهة عمودياً على جدار القبلة الذي بلغ طوله ما بين 48 - 50 متراً، وكان البلاط الأوسط أكثر البلاطات اتساعاً وارتفاعاً. وأقيمت له مئذنة في منتصف الجدار الشمالي تشبه نظام المآذن القرطبية التي ترجع إلى عهد عبد الرحمن الأوسط، وكانت مربعة من الخارج مستديرة من الداخل بلغ طول كل جانب من جوانبها الأربعة 5.88م. وقد غرس في صحنه أشجار النارنج والبرتقال، وكانت تتوسطه قطعة من الرخام

تنبثق منهـا نافورة على شكل محارة. ويصـفه المستشـرق الألماني (فون شاك) «بأنه جاء عملاً رائعًا وشهيرًا ولكنه لم يكمله على ما أراد له». كما يذكر أن المؤرخين العرب يقـصون: أن عبد الرحمن رأى في نومـه عند تمامه أنه دخله فوجد النبي عليه الصلاة والسـلام ميتًا ومسجى في قبلته فانتبـه مغمومًا وسأل أهل العبـارة عن ذلك فقـالوا: هذا موضع يموت فـيه دينه. فحـدث على أثر ذلك غلبة المجوس (النورمان) على المدينة (إشبيلية) واستيلائهم عليها، وتحقق معنى الحلم عندما حاولوا هدم المسجد، وقذفوا سقفه بالسهام الملتهبة المحمية، وجمـعوا كثيـرًا من الوقود، وكومـوه في إحدى البلاطات لإحراقـه، وعندما همـوا بذلك ظهر مـن جانب المحـراب ملاك في صـورة غـلام نادر الجمـال فطردهم من المسجد. ولا ندري من أين جـاء هذا المستشرق بهذه القـصة ففي المصادر الأندلسية التي رجـعنا إليها وهي كثيرة ومتـعددة لم نجد أية إشارة ولو من بعيـد لمثل ذلك، ويبدو أن خـيال هذا المستشرق هو الذي صـور له تلك القصة، أو خـيال المستشرق دوزي الذي نقل عنه ذلك، وعـملية ظهور الملاك والتـصـديق به شيء مـوجـود لدى هؤلاء فـأرادوا أن يطبـقوه عـلى تاريخنا الإسلامي، وللأسف فإن مـترجم الكتاب لم يعلق على هذه القصـة المزعومة بالرغم من تعليقاته الضافية في مواضع كثيرة.

أصيب المسجـد ببعض الأضرار نتيـجة لغارة النورمان على إشـبيلية في 230هـ/ 844م وقـد ظل يحتـفظ بنظام بنائه ومـساحـته دون أن تدخل عليـه زيادات لمدة ثلاثة قرون حـتى ضاق بالمصلين في عـصر الموحـدين فأنشئ إلى جانبه جامع القصبة الكبير بإشبيلية. وحدث في 472هـ/ 1079م أن هدم الجزء الأعلى من مئـذنته على أثر زلزال شديد فـجددها المعتـدم بن عباد في شـهر واحد فقط، كما تصدعت جدرانه الغربيـة ومالت بعد مدة بتأثير هذا الزلزال، كمـا تآكلت جوائز سقـفه وظل كذلك حـتى أمر أبو يوسف يعقـوب المنصور

الموحدي في 592هـ بترميمه وإقامة ركائز قوية تسند هذه الجدران وأعاد إليه الصلاة بعد أن كانت متوقفة فيه منذ 570هـ. وبعد سقوط إشبيلية في يد الإسبان في 1246م حوِّل إلى كنيسة سميت (سان سلفادور) ثم أصيبت المئذنه بأضرار بالغة في 1356م نتيجة زلزال عنيف هدم الجزء العلوي منها فأقام الإسبان مكانها برج النواقيس، ثم قاموا بهدم المسجد بأكمله في 1671م باستثناء ما بقي من المئذنة والبهو لبناء الكنيسة الجديدة مكانه وتم بناؤه في 1721م ولم تبق من المسجد في الوقت الحالي سوى جزء من الصحن وجزء من المئذنة يبلغ ارتفاعه 9.5م في داخله درج حلزوني عرضه 80 سم يدور حوله دعامة أسطوانية ضخمة. وهو يعطينا صورة عن المآذن الأندلسية في هذا العصر.

مسجد الباب المردوم بطليطلة:

وقد قام بتأسيسه قاضي طليطلة أحمد بن حديدي من ماله الخاص. فقد تولى الوزارة أيام إسماعيل بن ذي النون ملك طليطلة. وتعلو واجهته كتابة تاريخية نصها «بسم الله الرحمن الرحيم. أقام هذا المسجد أحمد بن حديدي من ماله ابتغاء ثواب الله، فتم بعون الله على يدي موسى بن علي البناء وسعاد، فتم في المحرم سنة تسعين وثلاثمائة، وعرف هذا المسجد بذلك الاسم نسبة إلى باب مجاور له ما زال قائمًا ويعرف بالباب المردوم».

وهو مسجد صغير المساحة ولكنه يعتبر من أهم مساجد الأندلس بعد مسجد قرطبة نظرًا لاحتفاظه بتسع قباب قائمة على الضلوع المتقاطعة تمثل أول مراحل التطور التي مرت بهما قباب جامع قرطبة. وقد شيد من الحجر الجرانيتي والآجر وفقًا للأسلوب الذي اختصت به طليطلة. وهو على شكل مربع لا يتجاوز طول الجانب منه ثمانية أمتار. ويتألف من ثلاثة أروقة طولية

تقطعهـا ثلاثة أروقة عـرضية، بحـيث يحدث ذلك التقـاطع تسعـة أساطين، تفصل بينها أربعة أعمدة، بحيث يحـدث ذلك التقاطع تسعة أساطين، تفصل بينها أربعة أعمدة تيجانها قوطيـة قديمة، يتفرع منها اثنا عشر قوسًا على شكل حدوة الفرس، ويعلو كل أسطوان من هذه الأساطين قبة تتقاطع فيها الأقواس على نحو ما رأيناه في قباب قرطبة، والقبـة الوسطى أكثر ارتفاعها من القباب الأخرى. أما واجـهة المسجد الرئيـسية - وهي الجنوبية الغربيـة - فتطل على الطريق المؤدي إلى البـاب المردوم بثـلاثة عـقـود، ويوجـد في أعـلاها نص التأسيس السابق. ويعلو هذه العقود الثلاثة بائكـة صماء من أقواس متقاطعة. ويتوج هذه البـائكة إفريز بداخله شـبكات مخرمـة على شكل معـينات. أما الواجهة التي تطل على صحن المسـجد فتتألف من ثلاثة عقود متـجاورة تعتبر بمثابة أبواب، تعلوها ستة أقواس متجـاورة صماء يتناوب فيها اللونان الأبيض والأحمر نتيجة لتعاقب قـوالب الآجر والحجر على نظام أقواس جامع قرطبة. وقد تحول هذا المسجد إلى كـنيسة بعد استيلاء ألفونـسو السـادس ملك قشتالة على طليطلة 1085م أطلق عليـها سـانتا كـروز، وأضيـفت إليه في الجـانب الشرقي حلية من الطراز المدجن في القرن الثـالث عشر الميلادي، ووهبه الملك ألفونسو الثامن لإحدى الجمعيـات الدينية ويعرف اليوم باسم كنيسة (الكريستو دي لالوث El Cristo de Laluz).

المسجد الجامع بألمرية:

يعتقد العـالم الأثرى الإسباني (توريس بلباس) أن هذا المسـجـد قد شيد في عهد الحكم المسـتنصر بعد زيادته في جامع قرطبـة بسنوات قليلة، وانتهى بعد دراسـة ما تبقى منه من آثار ضـئيلة داخل جنيسة سـان خوان - وهي لا تعدو المحراب وجزءاً من جداره - أنه كـان يتألف من خمس بلاطات عمودية

على جدار القبلة، وأن البلاط الأوسط منها كـان أكثر البلاطات اتساعًا. وأن المحراب كانت تعلوه قبيبة مفصصة ما زالت قائمة حتى اليوم. وأن نظام البناء - كمـا يتجلى من خلال مـا بقي من جدار المحراب - كـان على نمط النظام القرطبي القائم على تناوب حجرين عـرضًا مع حجر طولاً وهو ما يعرف في عصرنا باسم (آدية شناوي). وقد أضيـفت إلى هذا المسجد زيادات من جوانبه الثلاثة الشرقي والغربي والشمالي بواسطة زهيـر العامري الصقلبي كما يتجلى من قول ابن الخطيب «وهو الذي بنى هذا المسجد وزاد فيه الزيادات من جهاته الثلاث ما سوى القـبلة». وكان صحن هذا المسجد مغروسًا بأشـجار الليمون والبرتقال، ومـفروشًا بالرخام وتتـوسطه نافورة للوضوء، شأن نظام مـساجد إسبانيا الإسلاميـة. وقد تحول إلى كنيسة في 1490م وشيدت بداخله كاتدرائية 1492م وسمـيت بكنيسة (سان خـوان)، وقد حولت هذه بدورها إلى مـخزن للمـدافع والمهـمـات العـسكرية في 1845م. ثم سلمت إلى جـماعـة الآباء فرنسسكان فـحفظت بقاياها وبقايا الجـامع. وقد عثر في أرضيـة هذا المسجد على بضعة كوابيل حجرية تشبه كـوابيل جامع قرطبة إلا أنها تختلف عنها في كثرة زخارفها القـائمة على التوريقات وتبدو فيها أوراق مبسـوطة مقسمة على أصابع، وتتشابه مع زخـارف قصر الجعفرية بسرقسطة وقصـبة مالقة مما يرجح أنها من عصر المعتصم بن صمادح.

مسجد الزهراء:

كما أقام الخليفة عبد الـرحمن الناصر في مدينة الزهراء التي أقامها إلى جانب قـرطبة مسجـدًا كان يعمل في بنائه كل يوم ألـف رجل منهم ثلاثمائة بناء، ومـائتي نجار، وخـمـسـمائة من الصناع والأجـراء وتم بناؤه في ثمانـية وأربعين يومًـا في 329هـ، وكـان يتكون من خـمس بلاطات، كـان البـلاط

الوسط منها أكثر اتساعًا، وكان صحن المسجد مفروشًا بالرخام الخمري اللون وتتوسطه فوارة يجري فيها الماء، وكان ارتفاع مئذنته أربعين ذراعًا وهي شبيهة بالمئذنة الأولى لجامع قرطبة التي أقامها الأمير هشام بن عبد الرحمن الداخل. أما منبره فقد جاء في غاية الحسن والبهاء وجعلت حوله مقصورة من الخشب. بديعة الصنع. وقد بلغ طوله من القبلة إلى الجوف (الصحن) سوى المحراب سبعة وثلاثون ذراعًا، وعرضه من الشرق إلى الغرب تسعة وخمسون ذراعًا. وقد ذكر أن الذي بناه هو الحكم ابن الناصر، وأن بناءه قد تم في شعبان 329هـ، وهذا خطأ واضح، حيث إن الحكم لم يل الخلافة إلا بعد وفاة أبيه في 350هـ، إلا إذا كان المقصود أنه هو الذي أشرف على بنائه[1].

القصور:

حظيت قرطبة منذ بداية الفتح الإسلامي للأندلس بنصيب كبير من عناية ولاة الأندلس وأمرائها وخلفائها، وغدت حاضرة للمسلمين في الأندلس، وظلت تحتل المكانة الأولى بين المدن الأندلسية حتى سقوط الخلافة الأموية. قرطبة مدينة قديمة، يرجح أنها أنشئت في العصر الأيبيري ويستدل على ذلك من اسمها الأيبيري Corduba الذي عرّبه المسلمون إلى قرطبة، ومن الحفائر الأثرية التي أجريت في نطاقها حيث عثر على تماثيل برونزية أيبيرية. وقد ظلت تتمتع بمكانة لائقة حتى أواخر القرن السابع الميلادي حيث أخذت تفقد أهميتها شيئًا فشيئًا أمام طليطلة في العصر القوطي. وعندما جاء الفتح الإسلامي لشبه جزيرة أيبيريا كانت قرطبة من بين المدن التي فتحها المسلمون، حيث أرسل إليها طارق بن زياد قائده مغيث الرومي في سبعمائة فارس ففتحها بسهولة عن طريق الحيلة والمفاجأة. وأصبحت قرطبة منذ ولاية أيوب

---

(1) د. حسين يوسف، نفس المرجع، ص 222.

ابن حبيب اللخمي حاضرة الأندلس في 99هـ، ونقلت إليها العاصمة من إشبيلية التي كان موسى بن نصير قد اتخذها قاعدة للحكم بعد الفتح، وظلت عاصمة للأندلس نحو ثلاثة قرون حتى سقطت الخلافة الأموية 422هـ. وتقع قرطبة على سهل مرتفع في سفح جبل قرطبة (جبل العروس)، الذي يعتبر جزءاً من سلسلة جبال سييراموريتا، وتشرف من جهة الجنوب على الضفة اليمنى لنهر الوادي الكبير، وترتفع عن سطح البحر بما يتراوح بين 100 - 123م، وهي تعتمد في ثروتها على الزراعة خاصة في سهلها الجنوبي الذي يعرف بالكنبانية وأهم محاصيلها الكروم والزيتون، كما تشتهر بالكثير من المعادن والأحجار كالفضة والزئبق وحجر الشادنة الذي يستعمل في التذهيب. كما تكثر بها مقاطع الرخام الأبيض الناصع اللون والخمري. يقول ابن حوقل الرحالة الشيعي في وصفها، وقد زارها في القرن الرابع الهجري في عده الخليفة الناصر: «وهي أعظم مدينة بإسبانيا الإسلامية، وليس بجميع المغرب لها عندي شبيه في كثرة أهل، وسعة محل، وفسحة أسواق، ونظافة محال، وعمارة مساجد، وكثرة حمامات وفنادق. ويرجع الفضل في تمصير قرطبة وتجميلها، وتنظيم شؤون الحكم والإدارة فيها إلى الأمير عبد الرحمن الداخل، فقد كان عصر الولاة عصراً مضطرباً سادت فيه المنازعات والقلاقل نتيجة للعصبية القبلية بين اليمنية والمضرية. فلما استقر الأمر لعبد الرحمن الداخل بدأ في إرساء قواعد الحكم والإدارة التي كانت سائدة في الدولة الأموية بالمشرق، وسرعان ما ارتقت إسبانيا الإسلامية من مجرد ولاية تابعة للخلافة الأموية إلى مصاف الدول الكبرى المستقلة. ويشير ابن حيان إلى هذا التطور الكبير فيقول: «لما ألفى الداخل الأندلس ثغراً قاصياً، غفلا عن حلية الملك عاطلا، أرهف أهلها بالطاعة السلطانية، وحنكهم بالسيرة الملوكية، وأخذهم بالآداب، فأكسبهم عما قليل المروءة، وأقامهم على الطريقة، وبدأ

فدون الدواوين، ورفع الأواوين، وفرض الأعطية، وعقد الألوية، وجند الأجناد، ورفع العماد، وأوثق الأوتاد، فأقام للملك هيبته، وأخذ للسلطان عدته، فاعترف له بذلك أكابر الملوك، وحذروا جانبه، وتحاملوا حوزته ولم يلبث أن دانت له إسبانيا الإسلامية، واستقل له الأمر فيها». وقد عمل عبد الرحمن الداخل على إحاطة ملكه بهالة من الأبهة والفخامة يعيد بها ملك آبائه وأجداده، فزود حاضرته بالكثير من المنشآت والعمائر، فقامت فيها حركة عمرانية لم تشهد لها نظيراً من قبل، واتخذت مظهر المدن والعواصم الكبرى فيذكر المقري: أنه لما تمهد ملكه شرع في تعظيم قرطبة، فجدد مغانيها، وشيد مبانيها، وحصنها بالسور، وابتنى قصر الإمارة والمسجد الجامع، ووسع فناءه، وأصلح مساجد الكور، ثم ابتنى مدينة الرصافة متنزهًا له، واتخذ بها قصراً حسنًا وجنانًا واسعة، نقل إليها غرائب الغراس، وكرائم الشجر من بلاد الشام وغيرها من الأقطار. ويقول في موضع آخر: «إن عبد الرحمن الداخل لما استقر أمره وعظم بنى القصر بقرطبة وبنى المسجد الجامع، وأنفق عليه ثمانين ألف دينار، وبنى قرطبة الرصافة تشبهًا برصافة جده هشام». ويبدو الطابع السوري في تلك المنشآت التي أقامها عبد الرحمن الداخل بقرطبة فقد حاول أن يعيد ما طمس لآبائه وأجداده من معالم الخلافة، وما درس من آثارها، ويطعم حضارة إسبانيا الإسلامية بالتقاليد السورية حتى تكون استمراراً للحضارة الأموية في بلاد الشام.

قصر الإمارة (الخلافة) في قرطبة:

عندما فتح المسلمون إسبانيا نزل قادتهم ورؤساؤهم بالقصور التي كانت موجودة في المدن المفتوحة، وعندما فتح مغيث الرومي قرطبة أقام في قصر أميرها القوطي والمعروف ببلاط قرطبة. ورأى موسى بن نصير أن هذا القصر

أنسب لأن يكون مقرًا للوالي فأعطى مغيث «دارًا شريفة ذات مسقى وزيتون وثمار يقال لها اليسانة كانت للملك الذي أسره وسميت بلاط مغيث». وتتابع ولاة إسبانيا الإسلامية فأقاموا في قصر الإمارة بقرطبة، ونزل به عبد الرحمن الداخل وصار مقرًا له ولأبنائه، ودخلت عليه الكثير من الإضافات والزيادات، وأصبح يعرف بالقصر الخلافي بعد ذلك. ويقول عنه ابن بشكوال «هو قصر أولى تداولته ملوك الأمم وفيه من المباني الأولية، والآثار العجيبة - لليونانيين ثم للروم والقوط والأمم السابقة - ما يعجز عن الوصف. ثم ابتدع الخلفاء من بني مروان - منذ فتح الله عليهم إسبانيا الإسلامية بما فيها - البدائع الحسان، وآثروا فيه الآثار العجيبة والرياض الأنيقة، وأجروا فيه المياه العذبة المجلوبة من جبال قرطبة على المسافات البعيدة، وتمونوا المؤن الجسيمة حتى أوصلوها إلى القصر الكريم، وأجروها في كل ساحة من ساحاته، وناحية من نواحيه في قنوات الرياض، تؤديها منها إلى المصانع (الأبنية المختلفة) صور مختلفة الأشكال من الذهب الإبريز والفضة الخالصة والنحاس المموَّه إلى البحيرات الهائلة، والبرك البديعة، والصهاريج الغريبة، في أحواض الرخام الرومية المنقوشة العجيبة، ويضيف ابن بشكوال قائلاً: «وفي هذا القصر القصاب العالية السمو، المنيفة العلو التي لم ير الراءون مثلها في مشارق الأرض ومغاربها».

وصف المقري قصر قرطبة بقوله: «ابتدع الخلفاء من بني مروان - منذ فتح الله عليهم الأندلس بما فيها - في قصرها البدائع الحسان، وآثروا الآثار العجيبة، والرياض الأنيقة، وأجروا فيه المياه العذبة المجلوبة من جبال قرطبة على المسافات البعيدة، وتمونوا المؤن الجسيمة حتى أوصلوها إلى القصر الكريم، وأجروها في كل ساحة من ساحاته وناحية من نواحيه في قنوات الرصاص تؤديها منها إلى المصانع صور مختلفة لأشكال من الذهب الإبريز،

والفضة الخالصة، والنحاس المموه، إلى البحيرات الهائلة، والبرك البديعة، والصهاريج الغريبة، في أحواض الرخام الرومية المنقوشة العجيبة، وفي القصر القباب العالية السمو، المنيفة العلو، التي لم ير الراءون مثلها في مشارق الأرض ومغاربها». ويبدو أن هذا القصر كانت له مناظر تطل على نهر الوادي الكبير والربض الجنوبي من قرطبة، وأنه قد أضيف إليه في عهد عبد الرحمن الأوسط «الذي اتخذ القصور والمتنزهات، وجلب إليها المياه من الجبال، وجعل لقصره مصنعًا اتخذه الناس شريعة» ولعله بنى القصر المسمى بالكامل أيضًا. ويذكر ابن خلدون أن الحكم الربضي وعبد الرحمن الأوسط وابنه محمد قد اهتموا بتشييد المجالس (شبيهة بالاستراحات) في هذا القصر ومنها المجلس الزاهر والبهو والكامل والمنيف. كما أضاف إليه الأمير عبد الله بن محمد (275 - 300هـ) ففتح فيه بابًا عند الركن القبلي سماه باب العدل كان يجلس فيه يومًا في الأسبوع لمباشرة أحوال المتظلمين بنفسه، كما أقام ساباطًا (طريقًا مسقوفًا) يصل بين القصر وجامع قرطبة المواجه له، كما أن الناصر أضاف إليه إضافات كثيرة. حيث يذكر ابن عذارى أنه «لم يترك في قصر الإمارة بنية إلا وترك فيها أثرًا محدثًا إما بتجديد أو بتزييد، ومن هذه الإضافات بناء عرف بدار الروضة بجوار المجلس الزاهر - الذي استقبل فيه سفير بيزنطة 338هـ، لعلها سميت بذلك لأنها كانت تطل على تربة الخلفاء داخل القصر والمعروفة بالروضة - كما أسس الدار المعروفة باسم دار الرخام، ويبدو أن السبب في تسميتها بذلك هو استخدام الرخام فيها بكثرة. ويغلب على الظن أن هذه المجالس أو القصور التي أقامها هؤلاء الأمراء في قصر قرطبة القديم كانت أبنية جديدة على أجزاء من أنقاض القصر القديم. وكان هذا القصر يضم قصورًا أو مجالس داخلية منها - بالإضافة إلى ما مر ذكره - المجدد، والحائر، وقصر الوزراء، والمعشوق، والمبارك، والرشيق، والسرور،

والتاج، والبـديع، والبستان. وكان لهـذا القصر عدة أبواب منهـا باب السدة وهو البـاب الرئيسي في الناحـية القـبليـة، وباب قورية، وباب الصناعـة في الناحية الشمالية، وباب الجامع في الناحية الشرقية وكان يدخل منه الأمراء يوم الجمعـة. أما الجهة الغربية من القـصر فلم يكن فيها أبواب حـيث كانت كلها بساتين وروضات. وقد تعرض هذا القصر للتخريب عقب دخول البربر قرطبة 403هـ فيما يسمى بالفتنة البربرية. وبعـد سقوط قرطبة في يد الإسبان 1236م سمى بالقـصر الأسـقفي بدلاً من القصـر الخلافي، ثم حـوله الأسقف (دون سانشـوري روخاس) في القرن الخامس عـشر إلى قصـر من الطراز القوطي، وتهدمت واجهته الجنوبية فـي أوائل القرن السابع عشر، ثم أحرق 1745م ولم يبق منه اليـوم سوى الجـدار المقـابل لجدار جـامع قرطبـة، وجزء من الجـدار الشـمالي، ويحـتفظان بنظام جـدران جامع قـرطبة بما في ذلك الركـائز التي تدعمها[1].

قصر الرصافة:

كان عبـد الرحمن يحن إلى قصـور آبائه وأجداده وخاصة رصـافة جده هشام فأقـام المنية المعروفة بالرصـافة - على بعد 2 كم - شمال غـربي قرطبة وبنى بها قصـراً للتنزه والسكنى فيه في بعض الأوقات، وسمـاها بذلك نسبة إلى رصافة جده هشـام. يقول المقري: «فاتخذ بها قـصراً حسنًا، ودحا جنانًا واسعة، ونقل إليها غرائب الغروس وأكارم الشجر من كل ناحية، وأودعها ما كان استجلبه سفر ابن زيد مـولاه إلى الشام من النوى المخـتارة، والحـبوب الغريبـة حتى نمت بيمن الجد وحـسن التربية في المدة القريبـة أشجاراً معـتمة أثمرت بغـرائب من الفواكـه، انتشـرت عمـا قليل بأرض الأندلس فاعـترف

---

(1) د. حسين يوسف، نفس المرجع، ص 229.

بفضلها على أنواعها». وقد كان من أشهر الفواكه التي غرست في منية الرصافة (الرمان السفري) الذي وصفه ابن حيان بأنه «الموصوف بالفضيلة، المقدم على أجناس، الرمان بعذوبة الطعم، ورقة الحجم، وغزارة الماء، وحسن الصورة». ويذكر أن أم الأصبغ أخت عبد الرحمن الداخل قد أحضرت نوعًا من الرمان من رصافة هشام بن عبد الملك بالشام، وأرسلته إلى أخيها عبد الرحمن الداخل مع رسول له، فعرضه عبد الرحمن على خواصه مزهواً به، وكان من الحاضرين سفر بن زيد الكلاعي من جند الأردن الذين قدموا الأندلس، فأعطاه منه «فراقه حسنه وخبره، فسار به إلى قرية بكورة رية، فعالج عجمه، واحتال لغرسه وغذائه وتنقيله، حتى طلع شجراً أثمر وأينع، فنزع إلى عرقه، وأغرب في حسنه»، ثم حمل بعض ثماره إلى عبد الرحمن، فلما سأله عن مصدره، أخبره بطريقته في استنباطه، فأعجب الأمير ببراعته وغرس منه في منيته وغيرها، فأدى ذلك إلى انتشار زراعته، وغدا يعرف (بالرمان السفري) نسبة إلى سفر الكلاعي.

كما أرسلت أم الأصبغ إلى أخيها شتلات من أشجار النخيل فغرسها في منيته بالرصافة. ويذكر أنه عندما نزل بها لأول مرة شاهد نخلة أهاجت أشجانه، وذكرته بموطنه الذي تركه فاراً منه. وكان عبد الرحمن يؤثر الجلوس في علية بالرصافة لمشاهدة الجنان المحيطة بالقصر الذي أنشأه بها، وكان يحيط به سور له بعدة أبواب منها: باب الجبل الذي عرف بذلك في عهد الأمير محمد بن عبد الرحمن الأوسط. ويمكن أن نستنتج مما ذكره صاحب أخبار مجموعة: أن عبد الرحمن كان يلجأ إلى هذا القصر أيضًا عندما كانت تواجهه مشكلة كبيرة، وبخاصة من الثائرين والمتمردين. ففيه أمر بقتل وهب بن ميمون، وابن سليمان الأعرابي، وهذيل بن الصميل، ومغيرة بن الوليد ابن أخته الذي ثار عليه وساعده هذيل، كما حبس في هذا القصر أيضًا

جمـاعة منهم كيـحيى بن يزيد ابن هشام، وعـبيد الله بن أبان بن مـعاوية بن هاشم وأعوانهما، ثم أمـر بقتلهم فيه، وسحبت جثثهم إلـى نهر قرطبة حيث صلبت أمام القـصر. وقد ظلت الرصـافة من الأماكن الأثيـرة لدى أمراء بني أمية، فزادوا فـي عمارتها، ونزلوا بها، كمـا نزل بقصرها بعض ملوك الدول الأجنبـية الذين قدمـوا إلى الأندلس، مثل الملـك أردون الرابع ملك قشتالة المخلوع الذي استعان بالخليفة الحكم المستنصـر لاستعادة عرشه فوعده بذلك.

وقد وصف هذه الرصـافة الكثير من الشـعراء، وظلت بعد سـقوط الخـلافة الأموية منتدى للأدباء، وملتقى للشعراء، يتبادلون فيها الأشعار. وبعد سقوط قرطبة فـي يد الإسبان 1236م، أصبحت منيـة الرصافة، مقرًا لجـماعة الآباء الفـرنسيـسكان. وقد بقى منهـا إلى اليوم بعض آثـار جدران وقاعـات، وفي جـوف هذه الأطلال باب يؤدي إلى نـفق في باطن الأرض يقـال: إن عـبد الرحمن كان يرتاده كلما أراد أن يخلو بنفسه، ويصل ما بين الرصافة وقرطبة، وهناك آثار نخلة قديمة هرمة قد تآكلت أجزاء كثيرة منها، وتداخلت فيها قطع الحجارة، وبقايا أبنية قديمة يقال إنهـا نخلة عبد الرحمن الداخل ويطلق عليها نخلة عبد الرحمن.

قصر الدمشق:

ولم يكن قصـر الرصافة هو الـوحيد الذي أقـامه عبـد الرحمن الداخل بقرطبـة، واتضحت فيه التـأثيرات الشاميـة (السورية) فهناك قصـر آخر ذكره بعض المؤرخين ويعـرف بقصر الدمـشق، ويغلب على الظن أنه من بناء عـبد الرحمن أيضًـا، وقد ذكـر المقري: أن هذا القصـر شيد «بالـصفاح والعـمد، وأبدع في بنائه، ونمقت ساحاته، وكسيت سقفه بالزخارف المذهبة والمفضضة، وأحيطت رياضه وجداوله في ساحاته وأفنيتـه بأرضيات مرخمة». وقد أضاف إليه أمـراء بني أمية بعد ذلك وزخـرفوه، واتخذوه «ميـدان مرحهم ومضـمار

أفراحـهم»، وقلدوا به قـصور أجـدادهم في المشرق. وقـد ظلت أطلال هذا القصر قائمة في عصر ملوك الطوائف.

قصر ابن الشالية:

ومن القصور التي تعـود إلى العصر الأموي أيضًا، وأقيم خـارج قرطبة قصر عبيـد الله بن أمية المعروف بابن الشالية. وكان عبـيد الله من كبار الثوار في عهد الأمير عبد الله بن محمد، واستطاع أن يسيطر على جبل شمنتان وما يليه من كـورة جيان، ومـد نفوذه إلى حصن قـسطلونة وغيـره، وبنى المباني الفخمة، واتصل بعمر بن حفصـون زعيم صورة المولدين في ببشتر، وصاهره بتزويج ابنته من جعفر ولد ابن حفصون. حتى تم القضاء على ثورته في عهد الخليفة الناصر. وفي عـهد الأمير عبد الرحمن الأوسط بدأت مـعالم الحضارة بإسبانيـا الإسلامية تتـضح شيئًا فشـيئًا، وشهدت قـرطبة العاصمـة سيلاً من التأثيرات المشـرقية في الفنون والآداب والعلوم. وكان عـبد الرحمن «أول من فخم السـلطنة بإسبانيا الإسلامـية، فنظم الشرطة، وميز ولاية المدينة عن ولاية الأسواق، وأحدث بقرطبة دار السكة، وضـرب الدراهم باسمه لأول مرة منذ دخل المسلمون إسـبانيـا الإسلاميـة، وأول من اتخذ للوزراء بيـتًا للوزارة في قـصره واتخـذ القـصور والمتنـزهات، وأحدث الطرز، وكـسـا الإمارة أبهـة الجلال». وقد تشبـه عبد الرحمن بجده الداخل، بل وفاقـه في بناء القصور، وأسرف في الإنفاق عليها ومنها: البهو والكامل والمنيف. أما في عهد الخليفة عبـد الرحمن الناصـر فقد وصلت قـرطبة إلى الذروة، حـيث كثرت حـركة التشييد والبناء بها، وبلغت مسـتوى من التقدم والازدهار لم تبلغه أي حاضرة أخرى في إسـبانيـا الإسلاميـة من قبل، بل إننا لا نبـالغ عندما نقـول: إنها صارت أعظم مدن العالم بعد القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية، وقد شهد

لها الرحالة الشيعي ابن حوقل - برغم ما عرف عنه من عداء للأمويين - فقال: «هي أعظم مدينة بإسبانيا الإسلامية، وليس بجميع المغرب لها عندي شبيه في كثرة أهل، وسعة محل، وفسحة أسواق، ونظافة محال، وعمارة مساجد، وكثرة حمامات وفنادق». شهدت قرطبة في عهد الناصر عصرًا من الرخاء والازدهار والعمران لم تشهده حاضرة من قبل. يذكر المقري أن جباية الأندلس بلغت في عهد الناصر خمسة آلاف ألف ألف دينار، وأربعمائة ألف ألف وثمانين ألف دينار، ومن السوق المستخلصة سبعمائة ألف دينار وخمسة وستون ألفًا. وقد كان الناصر شغوفًا بالبناء والعمران، وساعده في ذلك ما وصلت إليه جباية إسبانيا الإسلامية وخراجها في عهده من كثرة واتساع، فجعل ثلثها للبناء والعمران. ولذلك يقول ابن عذارى عنه إنه «أسس الأسوس، وغرس الغروس، واتخذ المصانع والقصور، ولم يبق له في القصر الذي هو من مصانع أجداده، ومعالم أوليته بنية إلا وله فيها أثر محدث إما بتجديد أو بتزييد». ويقول ابن خلدون: «ولما استفحل الملك الناصر صرف نظره إلى تشييد القصور والمباني».

مدينة الزهراء:

يمكن أن نقسم المدن الإسلامية في إسبانيا الإسلامية إلى نوعين: **الأول:** المدن السابقة على الفتح والتي نزل بها المسلمون مثل قرطبة وإشبيلية وغيرها. **والثاني:** المدن التي أسسها المسلمون بعد الفتح، واستقروا بها وصبغوها بالصبغة العربية والإسلامية، وهذه المدن تنقسم إلى قسمين أيضًا: 1 - مدن حربية أو عسكرية: مثل مدينة قلعة رباح، وقلعة أيوب، وحصن القصر، وحصن الفرج، ومدينة القلعة، ومدينة القليعة وغيرها. 2 - مدن أميرية يبنيها الأمراء والخلفاء للراحة والاستجمام وأحيانًا للإقامة مثل مدينة الزهراء التي

بناها الناصر، ومدينة الزاهرة التي بناها المنصور ابن أبي عامر. ويهمنا في هذا المقام الحديث عن هذا النوع الأخير ونخص بالذكر مدينتي الزهراء والزاهرة.
أما الزهراء فإن تاريخ بنائها يحيط به نوع من القصص أقرب إلى الأساطير، حيث ذكر المؤرخون في سبب بنائها: أن الناصر قد ماتت له جارية تركت مالاً كثيراً، فأمر بأن يفتدي بذلك المال أسرى المسلمين لدى الفرنج فلم يوجد لديهم أسرى. فطلبت منه جارية له تدعى الزهراء - وكان مغرماً بها - أن يبني لها بهذا المال مدينة ويسميها باسمها، فاستجاب لذلك وأخذ في بناء المدينة 325هـ/ 936م تحت جبل العروس شمال قرطبة على بعد ثلاثة أميال أو نحو ذلك.

والواقع أن الناصر كان محبّاً للبناء والعمران بطبعه، ويرى أن البناء إذا تعاظم قدره أضحى يدل على عظيم الشأن كما قال، وأنه أحد أسباب تخليد ذكرى الإنسان. فرأى أن يؤسس ضاحية خلافية يقيم فيها قصراً يليق بجلال الخلافة وبهائها، خاصة أنه قد تلقب بلقب الخلافة منذ وقت قصير في 317هـ. لما وطد عبد الرحمن الناصر دعائم ملكه، ووحد بلاد الأندلس وأصبح خليفة فكر في بناء مدينة يتخذها حاضرة لخلافته، مقتدياً في ذلك بأبي جعفر المنصور عندما بنى بغداد في 145هـ، وعبيد الله المهدي حين بنى المهدية في 303هـ، والمعز لدين الله حين بنى مدينة القاهرة فيما بعد. وإذا كان للناصر أن يتمثل بالمنصور والمهدي، فكيف يتأتى له أن يقتدي بالمعز، والقاهرة لم تنشأ إلا عام 358هـ، وهو قد بدأ بناء الزهراء في 325هـ. ويبدو أن قصة الجارية إنما هي محض خيال من ابتكار المؤرخين العرب الذين يريدون أن يجعلوا لكل تسمية أصلاً، ويحبكون القصة حتى تبدو حقيقية، فيذكرون أنه نقش صورة هذه الجارية في تمثال وضعه على باب المدينة مبالغة في حبه بها، وحقيقة الأمر أن هذا التمثال لا يعدو أن يكون أحد التماثيل الرومانية التي

نصبت على أحد أبواب المدينة تقليداً لتمثال على هيئة امرأة وضع على باب القنطرة بقرطبة، والذي عرف بباب الصورة أو باب العذراء. أما اسم المدينة فإنه نسبة إلى القصور الزاهرة التي أسسها الخليفة في هذه المدينة، أو نسبة إلى الأزهار حيث غرس الأشجار والأزهار على جبل قرطبة التي تقع المدينة على صفحه، وخاصة أشجار التين واللوز. وقد بدأ الناصر في بناء هذه المدينة في المحرم في 325هـ، على بعد خمسة أميال تقريبًا إلى الشمال الغربي من قرطبة.

كلف الناصر عبد الله بن يونس عريف البنائين، وحسن القرطبي، وعلي بن جعفر الإسكندراني بجلب الأعمدة والرخام إليها. وكان يصلهم على كل رخامة بثلاثة دنانير، وعلى كل سارية بثمانية دنانير سجلماسية كما ذكر ابن عذارى، أو بعشرة دنانير على كل رخامة كبيرة أو صغيرة كما ذكر المقري، فجلبوا لها الرخام الأبيض من ألمرية، والرخام المجزع من رية، والوردي والأخضر من قرطاجنة وإسفاقس. وكان يورد إليها من الجير والجص ألف ومائة حمل كل ثلاثة أيام. وقد ذكر ابن عذارى: أنه كان يصرف فيها كل يوم من الصخر المنجور ستة آلاف صخرة، سوى التبليط في الأساس، وأن عدد السواري التي جلبت لها بلغ (4313) سارية، جلبت منها (1013) سارية من إفريقية، وأهدى ملك الروم للناصر (140) سارية، والباقي من رخام إسبانيا من طركونة وغيرها. وذكر أنه كان يعمل فيها كل يوم من الخدم والفعلة عشرة آلاف رجل، ومن الدواب ألف وخمسمائة دابة، وكان المشرف على البناء الحكم ابن الناصر. واستمر العمل في بنائها بقية عهد الناصر وعهد ابنه الحكم إلى 365هـ أي نحو أربعين سنة. وقد بنيت الزهراء على صفح جبل العروس (جبل قرطبة) وكانت تشتمل على ثلاثة مستويات متدرجة في البناء كما يتبين من وصف الإدريسي لها حيث قال: «وهي في ذاتها مدينة

عظيمـة مدرجة البنيـة، مدينة فوق مدينة، سـطح الثلث الأعلى يوازي الجزء الأوسط، وسطح الثلث الأوسـط، يوازي الثلث الأسـفل، ولكل ثلث منهـا سور. فكان الجـزء الأعلى منها قصوراً يعـجز الوصف عن صفاتـها، والجزء الأوسط للبسـاتين والروضات، والجزء الثالث للديار والجـوامع». وقد جلب الناصر من القـسطنطينية حـوضًا من الرخام منقـوشًا بالذهب، وعليـه رسوم بارزة، ونصـبه في بيـت المنام بالقصـر الشـرقي بالمدينة، الذي عـرف بقصـر المؤنس، وأقام عليه اثني عشر تمثـالاً من الذهب الأحمر المرصع بالدر النفيس المصنوع بدار الصناعـة بقرطبة. كـما أقام الناصـر في المدينة القصـر الخلافي والذي عرف بالمجلس الزاهر، وكان آية في الترف. فقد ذكـر أنه اتخذ فيه قبة قراميدها من الذهب والفضة أنفق فيها مالاً كثيرًا، وجعل في وسطه صهريجًا عظيمًـا مملوءا بالزئبق، إذا سطعت عليـه أشعـة الشمس أحدثت نـورًا وبريقًا يخطف الأبصـار، ويأخـذ بمجامع القلـوب حتى ليـخيل للناظر أن المجلس يتحرك، وقيل إن الناصر كان إذا أراد أن يفـزع أحدًا من أهل مجلسه أومأ إلى أحد الصقالبـة، فيحرك ذلك الزئبق، فيظهر في المجلس لمعـان كالبرق. وقيل إن هذا المجلس كـان يدور ويستـقبل الـشمس أينمـا دارت، وهذا من قبـيل مبالغات المؤرخين. وكان في كل جانب مـن جوانب هذا القصر ثمانية أبواب قد انعقدت على حنايا قائمـة على أعمدة من الرخام الملون والبللور الصافي، وقـد رصـعت هذه الحنايا بالذهب وأصناف الجـواهر. إلـى غـيـر ذلك من الأوصاف التي تحمل في طياتها كثيـرًا من المبالغة. ويذكر النباهي: أن الناصر لما بنى هذه القبة جلس فيها وقـال لمن حوله: «هل رأيتم أو سمعتم ملكًا فعل مثل هذا، أو قدر عليه؟ فقالوا: لا يا أمير المؤمنين» وبينما هو كذلك في غبطة وسرور دخل عليـه القاضي منذر بن سـعيد البلوطـي فقال له: والله يا أمـير المؤمنين ما ظننت أن الشيطان يبلغ منك هذا المبلغ؟ فقـال الناصر غاضبًا: انظر

ما تقول. قال: أليس الله يقول: ﴿ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سقفا من فضة ومعارج عليها يظهرون (٣٣) ولبيوتهم أبوابا وسررا عليها يتكئون (٣٤) وزخرفا وإن كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا والآخرة عند ربك للمتقين (٣٥)﴾ [الزخرف]. فوجم الناصر وأطرق مليًا ثم بكى، ودعا للقاضي بخير، وقام عن مجلسه وأمر بنقض سقف هذه القبة، وجعل قراميدها من التراب.

كما بنى إلى جانب المجلس الزاهر قصرًا سماه (دار الروضة). كما أخذ في بناء المتنزهات، فاتخذ منية الناعورة خارج القصور، وساق إلى هذه القصور والمنيات الماء من أعلى الجبل على مسافة بعيدة. ويصف ابن خلدون ما أنشأه الناصر في مدينة الزاهرة فيقول: «وأنشأ في مدينة الزاهرة من المباني والقصور والبساتين ما عفا على مباني من سبقه، واتخذ فيها دورًا فسيحة للوحوش متباعدة السياج، ومسارح للطيور مظللة بالشباك»، كما بنى الناصر بها أيضًا دورًا لصناعة الآلات من السلاح والحلي وغير ذلك. وكانت هناك بحيرة بالقصر تربى فيها الحيتان، وكان طعامها في كل يوم ثمانمائة خبزة، وقيل اثني عشر ألف خبزة، وينقع لها من الحمص الأسود ستة أقفزة كل يوم[1].

قصر منية الناعورة:

كما أنشأ الناصر في منية الناعورة غربي قرطبة قصرًا له نسب إليها في 329هـ «وأجرى له الماء العذب من جبل قرطبة في قناة يجري ماؤها بتدبير عجيب، وصنعة محكمة إلى بركة عظيمة عليها أسد عظيم الصورة بديع الصنعة، يجوز الماء إلى عجزه فيمجه بفمه في تلك البركة فيسقى جنان القصر على سعتها» كما ذكر المقري. وقد سميت بذلك نسبة للناعورة (الساقية) التي

(1) د. حسين يوسف، نفس المرجع، ص 244.

كانت ترفع المياه إلى بساتينها (قرطبة حاضرة الخلافة الأموية ص 203)، وكانت منية الناعورة في بداية الأمر أرضًا تقع على شاطئ نهر قرطبة بجوار مصلى فحص المصارة العتيق، اشتراها الأمير عبد الله أيام والده محمد بن عبد الرحمن الأوسط بما حولها من المزارع من رجل يسمى خليل البيطار 253هـ «فأنشأها منية عجيبة، واسعة الخطة، أرادها للفرجة، وأوسع خطتها، وأكثر فراساتها، واقتصد مع ذلك في الإنفاق عليها» وكانت بساتينها تسقى من نهر قرطبة بواسطة النافورة ولذلك سميت بها ثم انتقلت ملكيتها لعبد الرحمن الناصر، فأقام بها هذا القصر، وأجرى له الماء العذب من جبل قرطبة في جسر أو قناة على حنايا معقودة استغرق بناؤها أربعة عشر شهرًا، وكان أثيرًا لديه يقصده للراحة والنزهة، وخاصة بعد عودته من الغزوات، وفيه نزل الملك أردون الرابع ملك قشتالة لما قدم يستنجد بالمستنصر لرده إلى عرشه في 351هـ. وقد ذكر ابن عذارى: أن عدد الدور التي كانت تضمها مدينة الزهراء 113 ألف دار للرعية، بخلاف دور الوزراء والكبراء. وهذا دليل على انتقال الكثير من الناس إليها من قرطبة، وخاصة بعد أن اتخذها الناصر مقرًا جديدًا للخلافة. هذا بخلاف عدد دور القصر الخلافي وتبلغ أربعمائة دار لسكنى الخليفة وحاشيته وأهل بيته، وذكر أن عدد الفتيان الصقالبة في القصر بلغ 3750 فتى، وعدد النساء من الجواري والخدم بلغ 6300 امرأة، وأنه كان يصرف لهم من اللحم في كل يوم 13 ألف رطل سوى الطيور والأسماك. وقد بالغ المؤرخون والرحالة في وصف قصور الزهراء، وما احتوته من مظاهر الثراء والترف بأوصاف لا يصدقها العقل في كثير من الأحيان. غير أن ما أسفرت عنه الحفائر الأثرية التي أجريت في موضع هذه المدينة قد أثبت صدق كثير من هذه الأوصاف إلى حد كبير. وما كاد عبد الرحمن الناصر ينتهي من بناء قصور الزهراء، حتى شرع في إقامة الأسواق والحمامات والخانات

والمتنزهات بها، وشجع الناس على السكنى فيها. ويذكر أنه أمر مناديه بالنداء في جميع أقاليم إسبانيا الإسلامية أن من يبني بها داراً، أو يتخذ بها مسكنًا فله أربعمائة درهم معونة «فتسارع الناس إلى العمارة، وتكاثفت الأبنية، وتزايدت فيها الرعية». وقد أدى ذلك إلى هجرة الكثيرين إليها حتى ازدحمت بالسكان، وامتد العمران خارجها في الطريق الممتد بينها وبين قرطبة حتى كادت الأبنية تتصل بينهما. وتوفي الناصر قبل أن يتم بناء المدينة بأكملها، فأخذ ابنه الحكم المستنصر في إكمالها. ولكن لم يتح لهذه المدينة الفخمة أن تنعم بالحياة والازدهار طويلاً، حيث شرع المنصور بن أبي عامر في بناء مدينته الزاهرة في 368هـ لمنافسة الزهراء فسلب منها الكثير من مظاهر النشاط والازدهار ونقل منها الدواوين، وبيت المال، والخزائن، وغير ذلك، حتى جاءت الفتنة البربرية في بداية القرن الخامس لتعصف بحياتها مع الزاهرة، ولم يتجاوز عمرها نحو ثلاثة أرباع قرن.

مدينة الزاهرة:

بعد وفاة الخليفة الحكم المستنصر، وتولى ابنه هشام مقاليد الخلافة وكان لا يزال غلامًا في العاشرة من عمره، تولى محمد بن أبي عامر الملقب بالمنصور الحجابة له، وأخذ نفوذه في الازدياد، وسيطر على مقاليد الأمور في الأندلس وحجر على الخليفة الصغير بعد أن تخلص من منافسيه. وأراد أن يسجل ما وصل إليه من نفوذ وسلطان فأقام على نهر الوادي الكبير بالقرب من قرطبة قصراً له كان نواة لمنيته التي سميت بالزاهرة، وغدت منافسة لمدينة الزهراء التي بدأها الناصر وأكملها المستنصر. ويعبر الفتح ابن خاقان عن ذلك بقوله: «عندما استفحل أمره، واتقد جمره، وظهر استبداده، سما إلى ما سمت إليه الملوك من اختراع قصر ينزل فيه، ويحل به أهله وذويه، ويضم إليه

رياسته، ويتم به تدبيره وسياسته، ويجمع فيه فتيانه وغلمانه». كما يذكر المقري أيضًا أنه «بنى على طريق المباهاة والفخامة لمدينة العامرية ذات القصور والمتنزهات المخترعة كمنية السرور وغيرها من مخترعاته العجيبة».

وهناك عامل آخر في بناء المنصور للزهراء واتخاذها مقرًا له وهو خشيته على نفسه من دخول قصر الخليفة هشام بعد أن حجر عليه، واستبد بالأمر من دونه، وكثر حساده ومنافسوه وخصومه. وقد شرع المنصور في بناء هذه المدينة 368 هـ، فحشد لها العمال والفعلة، وجلب لها ما تحتاج إليه من مواد البناء، وبدأ العمال في تسوية أرضها تمهيدًا للبناء. وقد وسع المنصور في تخطيطها، وامتدت رقعتها امتدادًا كبيرًا، وسورها بأسوار عالية، وفتح فيه عدة أبواب منها باب الفتح، وباب السباع، وباب الجنان. وقد استغرق البناء فيها مدة عامين حيث انتقل إليها المنصور سنة 370هـ، واتخذ فيها الدواوين، وعمل داخلها الأهراء (مخازن الغلال)، وأقام بساحتها الأرحاء، ثم أقطع ما حولها لوزرائه وكتابه، وقواده وعماله، فابتنوا بها كبار الدور، وجليلات القصور واتخذوا خلالها المحلات المفيدة، والمنازل المشيدة، وقامت بها الأسواق وكثرت الأرزاق وتنافس الناس في النزول بأكنافها، والحلول بأطرافها للدنو من قلب الدولة، وتناهى الغلو في البناء حولها، حتى اتصلت أرباضها بأرباض قرطبة. وقد أدى إنشاء الزاهرة إلى فقدان الزهراء لمكانتها، فقد أخذ الكثيرون من أهلها في الرحيل عنها إلى الزاهرة، ليكونوا بالقرب من صاحب النفوذ والسلطان. وكان المنصور قد رتب جلوس الوزراء والكبراء والشيوخ بها، وندب إليها أرباب الخطط، وجعلها مقرًا للشرطة، وعين عليها واليًا على نحو ما كان معمولا به في الزهراء وقرطبة، كما أقام بها مسجدًا جامعًا لتكتمل جميع مرافقها، وتصبح مدينة مستقلة بذاتها، وهكذا حلت محل الزهراء وأصبحت قاعدة الحكم ومركز السلطنة بالرغم من وجود الخليفة في

الزهراء. فقد كانت تصل إليها الضرائب والجبايات، ويقصدها الولاة والحكام وطلاب الحاجات، وغدت مركزًا للاحتفالات السياسية الكبرى، ومكانًا لاستقبال الملوك والأمراء الأجانب. فقد استقبل فيها المنصور 382 شاحنة (سانشو) ملك بنبلونة - الذي أهدى للمنصور ابنته فتزوجها وولدت منه عبد الرحمن المعروف بشنجول - استقبالا حافلا. كما استقبله عبد الملك بن المنصور 394 هـ، واستقبل عبد الملك أيضًا الخليفة هشام المؤيد فيها 398 هـ بعد أن أعد له نزهة فيها. وقد اتسع عمران الزاهرة شيئًا فشيئًا وتزايد فيها البناء وأقيمت فيها المنيات والمتنزهات، والبساتين والرياض إلى جانب القصور. ومنها قصر ناصح، وقصر الزاهي الذي كسيت جدرانه بالمرمر، وأجريت فيه المياه والغدران التي تحف بها الأشجار والأزهار، وقصر الحاجبية الذي أقامه المظفر إلى جانب المدينة خارج السور. ومن منياتها: منية السرور ذات الحسن النضير، وهي جامعة بين روضة وغدير، وذات الواديين، ومنية أرطانية ومنية اللؤلؤة. ومن أشهر المنيات منية العامرية أو منية المنصور التي كان يقضي بها الكثير من أوقاته مع خاصته أسسها المنصور عام 369هـ إلى جانب مدينة الزهراء وحاطها بالرياض والجنان، وأجرى فيها قناة تنساب ملتوية كالثعبان بين بساتينها وعلى ضفتيها تكثر الأشجار، وتقع آثارها اليوم على بعد ثلاثة كيلومترات من مدينة الزهراء، وتسعة كيلومترات غربي قرطبة. وقد احتفى بها الكثير من الشعراء، بسبب سحر حدائقها ومنهم ابن أبي الحباب الشاعر، الذي دخل على المنصور في منيته «والروض قد تفتحت أنواره، وتوشحت أنجاده أغواره، وتصرف فيها الدهر متواضعًا، ووقف بها السعد خاضعًا». وقف على روضة فيها ثلاث سوسنات تفتحت اثنتان منهما دون الثالثة. ويذكر ابن سعيد أن ابن العريف النحوي دخل على المنصور بها وعنده صاعدا البغدادي فقال منشدًا:

فالعــامرية تزهــى   على جميــع المباني

وأنت فيها كسيف   قد حل في غمدان

فقام صــاعد وكان منافسًــا له فقال: أسعد الله تــعالى الحاجب الأجل، ومكن سلطانه. هذا الشعر الذي قاله قد أعــده وروى فيه، وأقدر. وإذا كانت حياة الزهراء قــد امتدت نحو ســبعين عامًا، فإن حــياة الزاهرة لم تبلغ نصف هذه المادة، حيث ثار العــامة على عبد الرحــمن شنجول 399 هـ وهاجموها ونهبوها وهدمــوا مبانيها ومحــوا رسومها، فخــرجت وتلاشى أمرها وصارت كأمس الدابر، وكــانت أعظم من الزهراء، حيث أن مــوجة التخــريب ضدها كانت أشد وأعــتى نكاية في العامريين. وذكر أن بعض مــا نهب منها بيع في العراق وغيــرها من بلاد المشرق. ويروى ابن عذارى: أن العامة نهبــوا ما كان فيها من الأموال والسلاح والخزائن والأمتعة والآلات السلطانية، حتى اقتلعت الأبواب الضخمة وغيرها مما حوته القــصور، وصارت تباع بكل جهة. ثم أمر محــمد بــن هشام بن عــبد الجــبار الأمــوي بهدمــها، وقلع أبوابهــا، حطيم أسوارها، وتشعيث قصورها، وأضرمت النيران فيها حتى طمست المها، وأعاد العاصمة إلى قــرطبة، وقد وجد في بهو الجص بقصر إشــبيية - الذي بنى في عهــد بني عبــاد (ملوك إشبــيلية)، وأضيف إليــه في عصــر الموحدين أعــمدة تيجانهــا متخذة من أطلال الزاهرة والزهراء. ويبدو أن المنصور قــد كان يتوقع خراب الزاهرة وضياع معالمها فقد ذكر ابن حزم: أنه كان مع المنصور وجماعة في نزهة بالزورق في نهر الوادي الكبير الــذي تقع عليه المدينة فقال: «ويا لك يا زاهرة الحسن لقد حــسن مرآك، وعبق ثراك، وراق منظرك، فاق مــخبرك، وطاب تريك، وعذب شريك. فليت شعري من المريد الذي يعدمك، ويوهن ركنك ويهدمك، ويخلي ميدانك، ويضوي قــصبتك وأفنانك. فبؤسًا له إذ لا

يوده حسنك. فكيف عن تغييرك؟. إلا تسبيه بهجة منظرك فكيف عن محو أثرك؟» قال ابن حزم: فاستعظمنا ذلك وأنكرنا ما صدر عنه وظننا أن الراح قد غلبت عليه، وخيلت إليه فقال: «والله كأنكم لا تعلمون ذلك، نعم سيظهر علينا عدونا في أقرب مدة فيهدم هذا كله ويعدمه، وكأني بحجارتها في هذا النهر». وقد حدث ما كان يحس به المنصور بعد أن فرط في حق الكثيرين ووصل إلى النفوذ والسلطان بكل حيلة ووسيلة ممكنة. وذكر ابن سعيد: أنه كان في بلنسية كثير من المتنزهات والمسارح، ومن أبدعها وأشهرها الرصافة ومنية ابن أبي عامر، تحيط بها الجنان والأنهار من كل جانب. كما كانت هناك منيات أخرى أقيمت بها بالطبع مجالس أو قصور للإقامة أو النزول فيها ومن أشهرها:

منية نصر الفتى في الربض:

وكان مولى للأمير عبد الرحمن الأوسط، ومن أكبر الفتيان الخصيان في بلاطة، وقد وكل إليه عبد الرحمن القيام ببناء الزيادة التي زادها في جامع قرطبة. وقد اتخذ نصر هذه المنية في عدوة الربض الي تشرف على نهر الوادي الكبير بجوار مقبرة الربض. وكان موضعها بيتًا للرحا في أيام أبي الخطار الكلبي في عصر الولاة. ويبدو أنه أقيم مكانها فندق «كان متقبله من أهل الإضرار والفسق» فأمر عبد الرحمن بهدمه بعد مبايعته بالإمارة 206 هـ. ويظهر أن الأمير قد أقطع فتاه - وكان أثيرًا لديه - هذه الأرض فأقام عليها منيته، وظلت بحوزته حتى مات مسمومًا 236 هـ على يد الأمير نظرًا لتآمره عليه مع جاريته عجب، ثم آلت إلى زرياب المغني المشهور، ثم آلت بعده إلى الأمير عبد الله بن محمد حفيد عبد الرحمن «فشيد بنيانها وأتقن مصانعها» وكان يوزع أوقاته بينها وبين منية الناعورة السالفة الذكر. وفي عهد الخليفة الناصر آلت إلى ابنه الحكم ولي عهده، وفيها نزل سفراء الإمبراطور البينطي قسطنطين السابع في صفر سنة 338 هـ، عند قدومهم إلى قرطبة.

منية عجب: كما أقامت عجب جارية الحكم الربضي منية لها في الربض القبلي في مواجهة رصيف قرطبة الكبير - وهو الطريق المرصوف بالحجارة الذي كان يمتد من شرق قرطبة حتى الناحية الغربية للقصر، ويقع ما بين الضفة اليمنى للنهر وبين القصر، ويفتح عليه الباب القبلي القصر المؤدي مباشرة إلى القنطرة المقامة على النهر. وكانت هذه المنية تشتمل على عدة مساكن موقوفة على المرضى.

قصر الفارسي: وكان من القصور المقصودة للنزهة والفرجة شمال قرطبة. وقد ورد اسم هذا القصر بين معاهد بني أمية التي شهدت أول إشراقة عشق ابن زيدون الوزير الشاعر لولادة بنت المستكفي.

منية ابن أبي الحكم بن القرشية: وكانت تقع على نهر قرطبة الأعظم (نهر الوادي الكبير) بمنطقة تعرف باسم (الشامات)، وكانت منيعة محصنة مرتفعة الأسوار، بها عمارات مسورات، وقد نزل بها أبناء علي بن الأندلسي صاحب المسيلة، وعيال أخيه جعفر عند قدومهم إلى قرطبة 360 هـ في عهد الحكم المستنصر مبالغة من الحكم في إكرامهما بعد خروجها على المهدي الفاطمي.

منية ابن عبد العزيز: وكانت تقع في الصحراء الممتدة ما بين قرطبة والزهراء وكان قاصدها يصل إليها بعد مروره على السدة والمصارة ومسجد الحاجب ابن أبي عبدة - الذي أنشئ في عهد عبد الرحمن الأوسط - ثم ربض مسجد الشفاء، وربض حمام الإلبيري أو اللبدي. وقد نزل فيها يحيى ابن علي المعروف بابن الأندلسي وأخوه جعفر في 27 ذي القعدة 360 هـ.

منية جعفر المصحفي: أقامها الحاجب جعفر بن عثمان المصحفي في خلافة الحكم المستنصر. وقد ذكر ابن عذارى أنها كانت في منطقة تسمى الش غربي قرطبة. وذكر أن السبب في بنائها: أن الخليفة الحكم كان متخوفا على ابنه

هشام من أبي عامر، وكان لشدة نظره في الحدثان متيقنًا من أنه سينزع السلطان من ولده، ويؤسس لنفسه مدينة في موضع يسمى ألش (فتح اللام) فأمر حاجبه بالمسارعة إليها والشروع في البناء عليها وأنفق فيها مالا عظيمًا، ولكنه اكتشف بعد بنائها أن هناك موضعًا آخر يقع في شرقها بنفس التسمية ولكن بضم اللام عند منزل رجل يسمى أبو بدر. وقد كان هذا الموقع فعلا هو الذي اختاره المنصور ابن أبي عامر لبناء مدينة الزاهرة التي جعلها مقرًا له[1].

الدور: وإذا كانت قصور الأمراء والخلفاء والوزراء قد كثرت في إسبانيا الإسلامية في العصر الأموي، فإن دور الخاصة والكبراء قد زادت أيضًا. حيث حاولوا التشبه بهذه الطبقة في البناء والعمران والزخرفة والتأثيث كل على قدر إمكاناته. ذكر المقريزي: أن عدد دور الخاصة والكبراء وصل في عهد المنصور بن أبي عامر في قرطبة وحدها (60.300) دار، وزن عدد دور العامة فيها وصل إلى (213.077) دار، سوى الدور التي أعدت للكبراء، وهو ما نطلق عليه في العصر الحاضر مساكن الإيجار. وليس من السهل تحديد مواقع دور الخاصة في قرطبة وغيرها من مدن الأندلس، أو وصفها حيث لم تزودنا المصادر بالكثير في هذا الصدد فيما عدا الإشارة إلى بعض دور المشاهير من القضاة والفقهاء والعلماء.

بينما أفاضت في وصف القصور. ويمكن تقسيم الدور في إسبانيا الإسلامية إلى قسمين: دور رسمية تابعة للدولة، ودور خاصة بالناس. أما الدور الرسمية فكان منها بقرطبة:

دار الوزراء: ويبدو أنها أنشئت في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط لأنه كان «أول من رتب اختلاف الوزراء إلى القصر» وذلك للتشاور معهم في أمور

---

(1) حسين يوسف، نفس المرجع، ص 258.

الدولة، وعلى هذا فإن هذه الدار كانت تقع بجانب قصر الإمارة، أو أنها كانت من ملحقاته. وقد ذكرها ابن القوطية وابن حيان.

دار القومة: يبدو أنها أنشئت في عهد الخليفة الحكم المستنصر بعد الزيادة التي أضافها للمسجد الجامع بقرطبة، وكانت خاصة بسكنى قومه هذا المسجد، وكانت تقع بداخله في الجهة الشمالية. ويذكر أنها عرضت لحريق «أتى على غرفها، ودمر سقفها، وأدى إلى تشعيثها» في ليلة الجمعة لخمس خلون من شهر رجب 362 هـ.

دار الرهائن: وكانت تجاور باب القنطرة، وفيها كان يتم حبس عرض الرهائن حتى يتم الفصل في أمرهم، فقد حبس فيها صالح وعلي؟ رافع صاحب حصن (جحبة) ونفر من بني عمها.

دار الصدقة: وقد أنشأها الخليفة المستنصر غرب المسجد الجامع بقرطبة بعد الانتهاء من الزيادة التي أضافها للمسجد وكانت مزودة بعلية كان يتم من خلالها توزيع الصدقات.

بيت العمال: وكانت دويرة من ملحقات القصر الخلافي، اتخذت الأصل لعمال القصر، ثم تحولت إلى سجن، وكان موضعها بفصيل على الجنان المطل على النهر، ولعلها كانت نفس سجن قرطبة القديم عهد الإمارة. ويمكن أن نضيف إلى هذه الدور الرسمية بعض الدواوين والمصالح الحكومية مثل:

دار الصناعة: وكانت تقع بجوار مسجد أبي عثمان بقرطبة هو عبيد الله بن عثمان زعيم موالي الأمويين قبل دخول عبد الرحمن إلى إسبانيا الإسلامية، وكان هذا المسجد يقع شمال القصر الخلافي حيث كان هناك باب للقصر يعرف (بباب الصناعة) لأنه كان يشرف عليها. ويظهر أن هذه الدار أنشئت في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط بعد غزو النورمان لإشبيلية 329 هـ، وكانت

تصنع فيـها المراكب والسفن، ولكنهـا اقتصرت منذ زمن الناصـر على صناعة الآلات والحلي والتـماثيل فيـما يبـدو، وذلك نظراً لكثرة دور الصناعـة التي أنشئت لبناء السفن في سـواحل إسبانيا الإسلامية، وفـيها تمت صناعة الإثنى عشر تمثالا من البرونز المـرصَّع بالدر النفيس والتي وضعت في مجلس المؤنس بمدينة الزهراء.

دار الطراز والبرد: ويذكر أنها أنشئت في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط، فهو الذي أحـدثها واستنبط عملهـا كما ذكر ابن عذارى، وإن كـان ابن حيان يذكر أنهـا من بناء عبد الرحمن الداخل. ويبـدو أن الداخل هو الذي أنشأها واختصت بصناعة البرود الأميرية ولذلك عرفت بالدار البردية، ثم تطورت في عهد عبد الرحمن الأوسـط، واتسعت مرافقها ومهامها وما يصـنع فيها. فقد ذكـر ابن الخطيب «أنه اتخـذ الطراز الذي كـان حـديث الرفـاق وطرفـة أهل الآفاق». ومـعنى هذا أنه أنشـأ داراً للطراز لنسج الثيـاب الأميـرية له ولأهله وحاشيته ويبدو أنها أنشـئت إلى جانب الدار البردية التي أقامها الداخل. وفي عصـر الخليفة الناصـر اتسعت وأصبح يـنسج فيهـا ما يحتـاج إليه من الخلع والكسوات وملابس الحـريم وغير ذلك. ويذكر ابن الخطيب مـعلقًا على ذلك «ولو تتبعنا أصنافـهم وما كانوا يحاولونه من صناعاتهم، وينافـسون به المشرق من بضائعهم، ومقدار جراياتهم ونفـقاتهم لضاق عنه الكتاب». وقد أشار ابن حوقل إلى شهرة قرطبة في زمن الناصر فـي صناعة الجيد من الثياب والكسوة من الكتان والخز والقز. وقد ذكر ابن حيان: أن هذه الدار نقلت من موضعها الأول 361 هـ في عهد المستنصر من غرب القصر إلى دار الزوامل بالمصارة في غرب قرطبـة، وأما دار الزوامل فقد نقلت من موضعـها إلى دار تقع بالقرب من المحبـس عند قصـر الناعورة. وأمـا البرد القـديمة فقد أمـر الحكم بإقـامة

حوانيت للبزازين مكانهـا. وكان لها قيم يشرف عليهـا حيث تولاها في عهد الأمير عبد الله زبان الفتى المعروف بالنظامي.

دار السكة، وكان أول من أنشأها في قـرطبة الأمير عـبد الرحمن الأوسط، حيث لم تكن هناك دار السكة للمسلمين بعد فتح الأندلس، ويبدو أنهم كانوا يتعاملون بالعملات الأموية والعباسية وبعض العملات المغربية، وكذلك ببعض العمـلات التي كانت موجودة بالأندلس كـالرومانية والقوطيـة، وكانت تسك دراهم وفلوسًـا يتعامل بهـا الناس كل ستين فلسًـا بدرهم، وفي 316 هـ أمر الخليفة عـبد الرحمن الناصر بإقامة دار جـديدة للسكة داخل قرطبة بدل الدار القديمـة التي كانت تقع بجـوار باب العطارين خارج قـرطبة لضـرب الدنانير والدراهم في إسبانيا الإسلامية، وولي خطـتها أحمد بن موسى بن جدير، ثم نقلها بـعد ذلك إلى مدينة الزهـراء التي أسسهـا. أما دور الخـاصة فكان من أشهرها: دار الأمير عبد الله بن عبد الرحمن وكانت قريبة من باب القنطرة.

ودار القاضي منذر بن سعيد البلوطي، وكانت تقـع بجوار مسـجد السـيدة الكبرى بالقرب من مقبرة قريش بالربض الغربي من قرطبة.

ودار بقي بن مخلد، وكانت تقع بظاهر المدينة في فحص المطراف على شارع المبطلة الممتد من باب عبد الجبار.

ودار الأمير عبد الله بن محمد، وكانت تقع بجوار باب قرطبة الغربي، ولها علية تشرف على الطريق.

ودار الفقيه المشاور أبي إبراهيم، وكانت تقوم بجوار مسـجد أبي عثمان تجاه باب الصناعة من أبواب قصر قرطبة الشمالية.

ودار محمد بن سعيد الأموي، وكانت تقع بمنية عبد الله بالناحية الشرقية من قرطبة.

ودار ريان الوصيف، وكانت تقع بجوار منار الجامع بقرطبة. وغيرها.

كانت الدور في إسبانيا الإسلامية بصفة عامة تقوم حول فراغ مركزي هو الصحن الذي تتوزع حوله الغرف، وتتألف من جزأين أساسيين: الواجهة الخارجية، وداخل البيت: وبينما كانت الواجهة الخارجية بسيطة في الغالب تكاد تخلو من الزخرفة، كانت الغرف تزخر بالكثير من الزخارف الرائعة. ويمكن تفسير ذلك بأن حياة الأسرة لإسبانيا الإسلامية كانت تتركز في داخل الدار حيث تقضي المرأة جل وقتها، فكان من الطبيعي أن يتأنق الناس في تزيينها من الداخل، وكسوتها بنوع من الزجاج المفضض، المعروف في الشرق فالفسيفساء، وكان يعرف عندهم (بالزليجي)، وهو ذو ألوان عجيبة، ويقوم عندهم مقام الرخام المتخذ في الشرق للزخرفة. وكان له تأثير كبير في ترطيب الأبهاء والقاعات في فصل الصيف. هذا بالإضافة إلى ما لألوانه المتعددة، وخطوطه الهندسية الرائعة من آثار طيبة في النفس. وكان المدخل في دور الأثرياء عادة ما يفضي إلى ردهة تؤدي إلى البهو، أما في دور العامة فكان بفصل بممر منكسر على شكل زاوية قائمة حتى لا يرى المارة من في الداخل. وقد كانت المرأة في إسبانيا الإسلامية تجد في ذلك تعويضًا عن العزلة التي تعانيها في البيت. ولعل هذا هو السبب في أن أغلب الدور في مدن الأندلس كانت تحتوي على عليات أو غرف علوية، أو مصاري (جمع مصرية) وهي غرف بارزة عن جدران البيت، مزودة بشبكات من عيدان الخشب المتقاطعة وتسمى (بالشراجيب). وهي لا تختلف كثيرًا عن المشربيات في المنازل المصرية. وهكذا كان يتاح للمرأة الأندلسية التمتع بمشاهدة الخارج دون أن يراها أحد. وكان صحن البيت أو فناؤه عنصرًا هامًا باعتباره المكان الذي تقضي فيه المرأة معظم وقتها، ومنه ينفذ الضوء والشمس والهواء إلى غرف الدار، ولذلك فقد اهتموا بتزيينه، وفرشه بالحجر أو الرخام أو غير ذلك،

وغرسه بالأشجار كالبرتقال والليمون، ومده بالمياه الجارية مما يزيده روعة وجمالا، ويخفف في نفس الوقت من حرارة الشمس. ولقد وصف ابن سعيد المغربي دور الأندلس بأنها «في غاية الجمال لمبالغة أهلها في أوضاعها وتبييضها لئلا تنبو العيون عنها» وأضاف مقارنًا بينها وبين الدور المصرية «إنني تعجبت لما دخلت الديار المصرية من أوضاع قراها التي تكدر العين بسوادها، ويضيق الصدر بضيق أوضاعها». وهو يشير بذلك إلى استخدام الطوب اللبن في بنائها، واستخدام الطين في تجصيصها، وهو ما كان سائدًا في الريف المصري إلى وقت قريب، ويوجد منه أمثلة حتى الآن كما أثنى الشقندي في رسالته على المباني الأندلسية فقال «أما مبانيها فقد سمعت عن إتقانها، واهتمام أصحابها بها، وكون أكثر ديارها لا تخلو من الماء الجاري، والأشجار المتكاثفة كالنارنج والليم والليمون والزنبوع وغير ذلك».

مجالس الموسيقى والغناء

ازدهر فن الغناء والموسيقى في الأندلس، وساعد على هذا الازدهار عدة عوامل نستطيع أن نجملها فيما يأتي[1]: 1 - طبيعة إسبانيا الإسلامية الجميلة التي تدعو إلى البهجة والسرور واللهو والطرب. 2 - ميل أهل إسبانيا الإسلامية بصفة عامة للموسيقى والغناء، ومما يدل على ذلك تلك النقوش المحفورة على علب العاج الأندلسية التي عثر عليها، وفيها مجالس طرب وموسيقى وشراب، وقد أمسك فيها بعض الأشخاص بآلات موسيقية.

3 - ولع كثير من الأمويين بإسبانيا الإسلامية بالغناء والموسيقى، وإجزالهم العطاء لأهلهما. كما يتجلى من خلال الروايات التاريخية، ومن خلال بعض النقوش المحفورة على بعض التحف التي عثر عليها، ومنها علب

(1) حسين يوسف، نفس المرجع، ص 266.

العاج الأندلسية. ويروى أن المطرف بن محمد بن عبد الرحمن الأوسط كان شاعرًا مفلقًا عالمًا بالغناء وكذلك اثنان من إخوته أيضًا أن أبا الأصبغ عبد العزيز بن عبد الرحمن الناصر كان مغرمًا بالغناء، محبًا للشراب، ولما انقطع عن الشرب سرَّ أخوه المستنصر بذلك، وتمنى أن يترك الغناء أيضًا، فلما سمع ذلك عبد العزيز قال: والله لا تركته حتى تترك الطيور تغريدها. ومما يدل على أن الغناء والموسيقى قد أصبحا جزءًا من كيان معظم أهل الأندلس من مختلف طبقاتهم ما ذكره أبو بكر الطرطوشي (502 هـ) من أنهم في أوساطهم الشعبية كانوا يقرأون القرآن بالألحان والرقص بالأرجل، والتصفيق بالأيدي، وهي عادات اخترعوها على حد قوله. يقول: «وجعلوا لكل لحن من ألحانهم في القرآن اسمًا مخترعًا، فقالوا: «اللحن الصقلبي، فإذا قرأوا قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ ... (٣٢)﴾ [الجاثية] يرقصون في هذه الآية كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل، ويصفقون بأيدهم على نغمات متوازنة، ومن ذلك الرهب (الرهبان) أن نظروا إلى كل موضع فيه ذكر المسيح تمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة في الكنائس». (الحوادث والبدع ص 77 - 78 تحقيق محمد الطالبي). ولا نعتقد أن ذلك قد حدث إلا في عصر ملوك الطوائف الذي وصل فيه الترف واللهو والتمزق إلى درجة كبيرة، فانصرف الكثيرون إلى الدنيا، ويمكن أن يكون في قول الطرطوشي بعض المبالغة حيث نظر إلى تمايل البعض وإظهار إعجابه بالقراءة هذه النظرة، كما هو حادث في بعض سرادقات العزاء حتى وقتنا الحاضر.

4 - قدوم كثير من مشاهير المغنين والمغنيات من المشرق إلى إسبانيا الإسلامية - وخاصة من الحجاز والعراق اللذين انتشر بهما الغناء - وعلى رأسهم زرياب. 5 - اختراع الموشحات والأزجال في إسبانيا الإسلامية، واستجابة الكثير من مسيحي إسبانيا لها، لأنهم رأوها أقرب إلى التعبير عما

في أنفسهم، وأسهل في التلحين والغناء، وأنسب للمغنيين المتجولين الذين يتكسبون بغنائهم.

الخضراء: في إسبانيا الإسلامية وهي الجزيرة الخضراء، ويقال لها جزيرة أم حكيم، وهي جارية طارق بن زياد مولى موسى بن نصير كان حملها معه فخلفها هذه الجزيرة فنسبت إليها، وعلى مرسى أم حكيم مدينة الجزيرة الخضراء، وبينها وبين مدينة قلشانة أربعة وستون ميلا، وهي على ربوة مشرفة على البحر وسورها متصل به، وبشرقيها خندق وبغربيها أشجار تين وأنهار عذبة، وقصبة المدينة موفية على الخندق وهي منيعة حصينة سورها حجارة وهي في شرقي المدينة ومتصلة بها، وبالمدينة جامع حسن بالبناء فيه خمس بلاطات وصحن واسع وسقائف من جهة الجوف وهو في وسط المدينة في أعلى الربوة، وأسواقها متصلة من الجامع إلى شاطئ البحر، وعلى البحر بين القبلة والشرق من مدينة الجزيرة مسجد سوى يعرف بمسجد الرايات، ركزت فيه المجوس راياتها، فنسب إليها، وله باب من خشب سفن المجوس، وبها كانت دار صناعة بناها عبد الرحمن بن محمد أمير المؤمنين للأساطيل، وأتقن بناءها، وعلى أسوارها، ثم اتخذها المتنزون بها في الفتنة قصراً، وبقرب المدينة مدخل الوادي في البحر، عليه بساتين كثيرة، ومهبطة من حيث تدخله السفن، ومنه شرب أهل الجزيرة، ويسمونه وادي العسل، ويمده البحر إلى قدر شطر المدينة، وهو نحو نصف ميل، وتجاهه أثر مدينة الجلندي الملك صاحب قرطاجنة إفريقة بقبلي مدينة الجزيرة، وهو اليوم خربة تزدرع، وبها حائط عريض مبني بالحجارة داخل البحر، ومن هذا الحائط كانت تشحن المراكب، وبنى عليه محمد بن بلال برجًا. ومدينة الجزيرة طيبة رفيقة بأهلها جامعة لفائدة البر والبحر قريبة المنافع من كل وجه لأنها وسطى مدن الساحل وأقرب مدن الأندلس مجازًا إلى العدوة. ومنها تغلب ملوك الأندلس على ما

تغلبوا عليه من المغرب العربي، وبها ثلاثة حمامات، ولها كور كثيرة، وكانت جبايتها ثماني عشر ألفًا وتسعمائة. وأهل الجزيرة هذه هم الذين أبوا أن يضيفوا موسى والخضر (عليهما السلام)، وبها أقام الخضر الجدار وخزق السفينة، والجلندي هو الذي كان يأخذ كل سفينة غصبًا، حكى ذلك عن وكيع بن الجراح. ومرسى الجزيرة مشتى مأمون، وهو أيسر المراسي للجواز، وأقربها من بر العدوة، ويحاذ به مرسى مدينة سبتة، ويقطع البحر بينهما في ثلاث مجار، ويتلوه جبل طارق. وللخضراء هذه سور حجارة مفرغ بالجيار، ولها ثلاثة أبواب، وبها دار صناعة داخل المدينة، وعلى نهرها المسمى نهر العسل بساتين وجنات بضفتيه معًا، وبالجزيرة الخضراء أنشاء وأقلاع وحط، وأمام المدينة الجزيرة المعروفة بأم حكيم المتقدمة الذكر، والجزيرة الخضراء أول مدينة افتتحت من الأندلس في صدر الإسلام سنة 90 من الهجرة على يد موسى بن نصير من قبل المروانيين، ومعه طارق بن عبد الله بن ونمو الزناتي في قبائل البربر. وعلى باب البحر مسجد يسمى مسجد الرايات يقال أن هناك اجتمعت رايات القوم للرأي. وكان وصولهم أيضًا من جبل طارق، وإنما سمي بجبل طارق لأن طارق بن عبد الله لما جاز بالبربر الذين معه تحصن بهذا الجبل. وقدر أن العرب ينزلونه فأراد أن ينفي عن نفسه التهمة، فأمر بإحراق المراكب التي جاز بها فتبرأ بذلك مما اتهم به. وبين هذا الجبل والجزيرة الخضراء ستة أميال، وهو جبل منقطع مستدير، في أسفله كهوف فيها ماء. ولها من الأبواب الباب الكبير، يعرف بباب حمزة غربي، وباب الخوخة قبلي، وباب طرفة جوفي، ولها ثلاثة حمامات. وتغلب المجوس عليها في سنة 245، وأحرقت المسجد الجامع بها، وفي الشرق من مدينة الجزيرة مسجد يقال أنه من بناء صاحب من أصحاب رسول الله ﷺ، ويقال أنه أول مسجد بني بالأندلس، ويعرف الموضع الذي هو فيه بقرطاجنة، فإذا أقحط أهل

الجزيرة استسقوا فيها فسقوا بفضل الله تعالى ورحمته. والجزيرة في شرقي شذونة، وقبلي قرطبة، ولها أقاليم عدة:

قرطبة

قاعدة إسبانيا الإسلامية، أم مدائنها ومستقر خلافة الأمويين بها، وآثارهم بها ظاهرة وفضائل قرطبة ومناقب خلفائهما أشهر من أن تذكر، وهم أعلام البلاد، وأعيان الناس، اشتهروا بصحة المذهب، وطيب المكسب، وحسن الزي، وعلو الهمة، وجميل الأخلاق، وكان فيها أعلام العلماء، وسادة الفضلاء، وتجارها مياسير، وأحوالهم واسعة، وهي في ذاتها مدن خمس يتلو بعضها بعضًا، وبين المدينة والمدينة سور حاجز، وفي مدينة ما يكفيها من الأسواق والفنادق والحمامات وسائر الصناعات، وطولها من غربيها إلى شرقيها ثلاثة أميال، وعرضها من باب القنطرة إلى باب اليهود ميل واحد. وهي في سفح جبل مطل عليها، يسمى جبل العروس، مدينتها الوسطى هي التي فيها باب القنطرة. وفيها المسجد الجامع المشهور أمره، الشائع ذكره، من أجل مصانع الدنيا كبر مساحة، وأحكام صنعة، وجمال هيئة، وإتقان بنية، تهمم به الخلفاء المروانيون، فزاد فيه زيادة بعد زيادة، وتتميمًا أثر تتميم، حتى بلغ الغاية في الإتقان، فصار يحار فيه الطرف، ويعجز عن حسنه الوصف، فليس في مساجد المسلمين مثله تنميقا وطولا وعرضًا، طوله مائة باع، (عرضه) ثمانون باعًا، ونصفه مسقف، نصفه صحن بلا سقف، وعدد قسى مسقفه تسع عشرة قوسًا، وسواري مسقفة بين أعمدته وسواري قبيه صغارًا وكبارًا مع سواري القبلة الكبرى وما يليها ألف سارية، وفيه مائة وثلاث عشرة ثريًا للوقيد، أكبرها واحدة منها تحمل ألف مصباح، وأقلها تحمل اثنى عشر مصباحًا، وجميع خشبه من عيدان الصنوبر

الطرطوشي، وارتفـاع حد الجائزة منـه شبر وافـر، في عرض شـبر إلا ثلاث أصابع، في طول كل جـائزة منها سـبع وثلاثون شبرًا، وبين الجـائزة والجائزة غلظ جائـزة، وفي سقفـه من صروف الصنائع والنقـوش مالا يثنيـه بعضـها بعضًـا، قد أحكم تزيينهـا، وأبدع تلوينها، بأنواع الحـمرة والبيـاض والزرقة والخضـرة والتكحيل، فهي تروق العين وتسـتميل النفـوس، بإتقان ترسيمـها ومختلفات ألوانها. وسعة كل بلاط من بلاط سقفه ثلاثة وثلاثون شبرًا، وبين العمـود والعمود خمسـة عشر شبـرًا، ولكل عمود منها رأس رخـام. ولهذا الجامع قبلة يعجز الواصفـون عن وصفها وفيهما إتقان يبهر العـقول تنميقها، وفيها الفسيفـساء المذهب والملون ما بعث به صاحب القسطنطينية العظمى إلى عبـد الرحمن الناصر لدين الله، وعلى وجـه المحراب سبع قسي قـائمة على عمد، طول كل قوس أنيق من قامة، وكل هذه القـسي موجهة صنعة القرط، قد أعجـزت المسلمين والروم بغريب أعمـالها، ودقيق وضعـها، وعلى أعلى الكل كتابان منحوتان بين بحرين من الفسيفساء المذهب في أرض اللازوردي، وعلى وجه المحـراب أنواع كثيرة من التـزيين والنقوش، وفي جهـتي المحراب أربعـة أعمـدة: اثنان أخـضـران واثنان زرزوريان لا تقـوم بمال، وعلى رأس المحراب خصـه رخام قطعة واحدة مـشبوكة منصعـة بأبدع التنميق من الذهب واللازورد وسائر الألوان، واسـتدارت على المحراب حظيرة خـشب، بها من أنواع النقش كل غـريبة، ومع يمين المحـراب المنبر الذي ليس بمعـمور الأرض مثلـه صنعة، خشـبة أبنوس وبقـس وعود المجمـر، يقال أنه صنع فـي سبع سنين، وكان صناعة ستة رجال غير من يخدمهم تصرفًا، وعن شمال المحراب بيت فيـه عدد وطشوت ذهب وفضـة وحسك، وكلها لو قيـد الشمع في كل ليلة سـبع وعشرين من رمـضان، وفي هذا المخـزن مصـحف يرفعـه رجلان لثقله، فيه أربع أوراق من مصحف عـثمان بن عفان رضي الله عنه الذي خطه

بيمينه، وفيه نقطة من دمه، ويخرج هذا المصحف في صبيحة كل يوم، يتولى إخراجه قوم من قومة المسجد، وللمصحف غشاء بديع الصنعة، منقوش بأغرب ما يكون من النقش، وله كرسي يوضع عليه، ويتولى الإمام قراءة نصف حزب فيه، ثم يرفع إلى موضعه. وعن يمين المحراب والمنبر باب يفضي إلى القصر بين حائطي الجامع في ساباط متصل، وفي هذا الساباط ثمانية أبواب: منها أربعة تنغلق من جهة القصر، وأربعة تنغلق من جهة الجامع، ولهذا الجامع عشرون بابًا مصفحة بصفائح النحاس وكواكب النحاس، وفي كل باب منها حلقتان في نهاية الإتقان، وعلى وجه كل باب منها في الحائط ضروب من الفحص المتخذ من الآجر الأحمر المحكوك، أنواع شتى وأصناف مختلفة من الصناعات أو التنميق. وللجامع في الجهة الشمالية الصومعة الغريبة الصنعة، الجليلة الأعمال، الرائقة الشكل والمثال، ارتفاعها في الهواء مائة ذراع الرشاشي، منها ثمانون ذراعًا إلى الموضع الذي يقف فيه المؤذن، ومن هناك إلى أعلاها عشرون ذراعًا، ويصعد إلى أعلى هذا المنار بمدرجين، أحدهما من الجانب الغربي والثاني من الشرقي، إذا افترق الصاعدان أسفل الصومعة لم يجتمعا إلا إذا وصلا الأعلى. ووجه هذه الصومعة مبطن بالكذان، منقوش من وجه الأرض إلى أعلى الصومعة بصنعة تحتوي على أنواع من التزويق والكتابة. وبالأوجه الأربعة الدائرة من الصومعة صفان من قسي دائرة على عمد الرخام، وبيت له أربعة أبواب معلقة يبيت فيه كل ليلة مؤذنان. وعلى أعلى القبة التي على البيت ثلاث تفاحات ذهبًا، واثنان من فضة، وأوراق سوسنية، تسع الكبيرة من هذه التفاحات ستين رطلا من الزيت، ويخدم الجامع كله ستون رجلا، وعليهم قائم ينظر في أمورهم. فهذا ما حكاه محمد بن محمد بن إدريس. وقرطبة على نهر عظيم، عليه قنطرة عظيمة من أجل البنيان قرارًا، وأعظمه خطرًا، وهي من الجامع في قبلته

وبالقرب منه فانتظم به الشكل. قالوا: وبأمر عمر بن عبد العزيز قام على نهر قرطبة الجسر الأعظم الذي لا يعرف في الدنيا مثله، وحول إسبانيا الإسلامية من عمل المغرب العربي، وجرد لها عاملا من قبله، ووقعت الغنائم فيها عن أمره.

ذكر أن تفسير قرطبة بلسان القوط «قرطبة بلسان القوط» (قرظبة) بالظاء المعجمة، ومعنى ذلك بلسانهم «القلوب المختلفة» وقيل: أن معنى قرظبة آخر «فأسكنها» ودور مدينة قرطبة في كمالها ثلاثون ألف ذراع، ولها من الأبواب باب القنطرة، وهو بقبليها، ومنه يعبر النهر على القنطرة، والباب الجديد وهو شرقيها، وباب عامر وهو بين الغرب والجوف منها وغيرها، وقصر مدينة قرطبة بغربيها متصل بسورها القبلي والغربي، وجامعها بإزاء القصر من جهة الشرق، وقد وصل بينهما بساباط يسلك الناس تحته من المحجة العظمى التي بين الجامع والقصر إلى باب القنطرة، وكان طول مسقف البلاطات من المسجد الجامع، وذلك من القبلة إلى الجوف قبل الزيادة، مائتين وخمسًا وعشرين ذراعًا، والعرض من الشرق إلى الغرب قبل الزيادة مائة ذراع وخمس أذرع، ثم ما زاد الحكم في طوله في القبلة مائة ذراع وخمسة أذرع، فكمل الطول ثلاثمائة ذراع وثلاثين ذراعًا، وزاد محمد بن بن أبي عامر بأمر هشام بن الحكم في عرضه من جهة المشرق ثمانين ذراعًا، فتم العرض بمائتين وثلاثين ذراعًا. وكان عدد بلاطاته أحد عشر بلاطًا، عرض أوسطها ستة عشر ذراعًا، وعرض كل واحد من اللذين يليانه شرقًا والذين يليانه غربًا أربعة عشر ذراعًا، وعرض كل واحد من الستة الباقية إحدى عشر ذراعًا، وزاد محمد بن أبي عامر فيه ثماني بلاطات، عرض كل واحد عشرة أذرع. وطول الصحن من المشرق إلى المغرب مائة وثمان وعشرون ذراعًا، وعرضه من القبلة إلى الجوف مائة واحدة وخمس أذرع، وعرض السقائف المستديرة بصحنه عشرة

أذرع، فتكسيره ثلاثة وثلاثون ألف ذراع ومائة وخمسون ذراعًا. وعدد أبوابه تسعة: ثلاثة في صحنه غربًا وشرقًا وجوفًا، وأربعة في بلاطاته، اثنان غربيان واثنان شرقيان، وفي مقاصير النساء من السقائف بابان. وجميع ما فيه من الأعمدة ألف عمود ومائتا عمود وثلاثة وتسعون عمودًا، رخام كلها. وقباب مقصورة الجامع مذهبة، وكذلك جدار المحراب وما يليه قد أجرى فيه الذهب على الفسيفساء، وثريات المقصورة فضة محضة، وارتفاع الصومعة اليوم، وهي من بناء عبد الرحمن بن محمد، ثلاثة وسبعون ذراعًا إلى أعلى القبة المفتحة التي يستدير بها المؤذنون، وفي رأس هذه القبة تفاح ذهب وفضة، وارتفاعها إلى مكان الأذان أربعة وخمسون ذراعًا، وطول كل حائط من حيطانها على الأرض ثماني عشرة أذرع، وعدد المساجد بقرطبة على ما أحصى وضبط أربعمائة وإحدى وتسعون مسجدًا. وأحواز قرطبة تنتهي في المغرب إلى أحواز إشبيلية، وتأخذ في الجوف ستين ميلاً، ويختلط أحوازها في الشرق بأحواز جيان. وعلى الجملة فقد كانت أم البلاد وواسطة عقد الأندلس، وحوت من الأكابر من أهل الدنيا والآخرة، من الملوك والعلماء والصالحين والمفتين وغيرهم خلقًا، ومتعوا فيها ما أراد الله عز وجل، وذلك حين كان جدها صاعدًا، وبعد ذلك طحنها النوائب واعتورتها المصائب، وتوالت عليها الشدائد والأحداث، فلم يبق من أهلها إلا البشر اليسير على كبر اسمها، وضخامة حالها، وقنطرتها التي لا نظير لها، وعدد أقواسها تسعون قوسًا، بين القوس والقوس خمسون شبرًا، ولها ستائر من كل جهة تستر القامة، وارتفاعها من موضع المشي إلى وجه الماء، في أيام جفاف الماء وقلته، ثلاثون ذراعًا، وتحت القنطرة يعترض الوادي برصيف مصنوع من الأحجار والعمد الجافية من الرخام، وعلى السد ثلاثة بيوت أرحاء، في كل بيت منها أربعة مطاحن. ومحاسن هذه المدينة وشماختها أكثر من أن يحاط

بها خبراً. فلما عثر جدها، وخوي نجمها، وضعف أمر الإسلام، واختلفت بالجزيرة كلمته، تغلب عليها النصارى، وحكموا عليها في أواخر شوال من 633 هـ[1].

ازداد عدد السكان في مملكة غرناطة بسبب تدفق المهاجرين إليها من المدن الأخرى وبسبب هجرة المدجنين الذين أفتاهم فقهاؤهم بضرورة مغادرة البلاد التي سقطت في يد النصارى، فلجأ إليها العلماء، والأدباء وعامة الناس، كذلك وجد البربر الذين جاءوا لمعاونة غرناطة في حروبها ضد المسيحيين، كما تحدثت بعض المصادر عن عناصر سوادانية خارج مالقة، وعن صوفية وفدوا من الهند وخراسان وبلاد فارس للمرابطة في سبيل الله، هذا بالإضافة إلى الأفارقة السود الذين عبروا إلى الأندلس منذ حركة الفتوح الأولى، وقد تغلغل حب الانتماء إلى القبائل العربية بين الأندلسيين، ويذكر في هذا أن بني نصر ملوك غرناطة ينسبون أنفسهم إلى الصحابي الجليل «سعد ابن عبادة» سيد الخزرج وأحد زعماء الأنصار. كان لغرناطة مسجد جامع من أبدع الجوامع وأحسنها منظراً. لا يلاصقه بناء، قد قام سقفه على أعمدة حسان، والماء يجري داخله. وإلى جانب المسجد الجامع وجدت مساجد أخرى مهمة مثل: مسجد الحمراء وعدد من المساجد في الأحياء المختلفة. واشتهرت مساجد غرناطة باستخدام الرخام، كما عرفت المساجد الأندلسية بتجميل صحونها بحدائق الفاكهة وأقيمت المآذن منفصلة عن المساجد يفصل بينها صحن المسجد، وكانت المئذنة عبارة عن أربعة أبراج مربعة وتتكون من طابقين، ويحيط بها سور يزين أعلاه بكرات معدنية مختلفة، وحتى الآن توجد مئذنتان ترجعان إلى عصر دولة بني نصر، الأولى مئذنة مسجد تحوّل

---

(1) د. سعد عبد الحميد، المرجع السابق، ص 255.

إلى كنيسة هي كنيسة «سان خوان دي لوس ريس»، والثاني ببلدة «رندة» التي تحول مسجدها إلى كنيسة باسم «سان سباستيان».

قصر الحمراء

يعد قصر الحمراء من أعظم آثار إسبانيا الإسلامية بما حواه من بدائع الصنع والفن. وقد كانت الحمراء قلعة متواضعة في القرن الرابع الهجري، وعندما تولى «باديس بن حبوس» زعيم البربر غرناطة اتخذها قاعدة لملكه، وأنشأ سورًا ضخمًا حول التل الذي تقع عليه، وبنى في داخله قصبة جعلها مركزًا لحكمه، وقد تطورت مع الزمن وأصبحت حصن غرناطة المنيع. ولما دخل «محمد بن الأحمر» غرناطة عام (635 هـ/ 1238 م)، أخذ يبحث عن مكان مناسب تتوفر له القوة والمناعة، فاستقر به المطاف عند موقع الحمراء في الشمال الشرقي من غرناطة، وفي هذا المكان المرتفع وضع أساس حصنه الجديد «قصبة الحمراء»، ولكي يوفر له الماء أمر بعمل سد على نهر «حدرة» شمالي التل شيدت عليه القلعة، ومنه تؤخذ المياه وترفع إلى الحصن بواسطة السواقي، وقد باشر السلطان العمل بنفسه واشترك فيه وكافأ المجتهدين، واتخذ ابن الأحمر من هذا القصر مركزًا لملكه وأنشأ فيه عددًا من الأبراج المنيعة، وأقام سورًا ضخمًا يمتد حتى مستوى الهضبة، وفي عهد «محمد الفقيه» استكمل الحصن والقصر الملكي، ولما تولى «محمد الثالث» قام ببناء المسجد الجامع بالقصر. وكان عهد السلطان «يوسف الأول» وولده «محمد الخامس» هو العصر الذهبي لعمليات الإنشاء والتشييد في قصر الحمراء ففي عهد الأول أقيم السور الذي يحيط بالحمراء بأبراجه وبوابته العظمى المعروفة بباب الشريعة أو العدل وغير ذلك من الأبراج والقصور والحمامات، وقام الثاني بإصلاح ما بدأه أبوه وإتمامه، ثم قام بتشييد مجموعة قصر السباع،

وقاعة الملوك أو العدل وغيرها. وقد يسأل سائل، من أين جاء اسم الحمراء؟ قيل إن هذا اسم قلعة الحمراء القديمة التي فوقها بنى ابن الأحمر قصره، وقيل إن هذا الاسم مرجعه إحمرار أبراج قصر غرناطة الشاهقة، أو إن ذلك يرجع إلى لون الآجر الذي بنيت به الأسوار الخارجية أو إلى لون التربة التي بنيت عليها والتي اكتسبت لونها الأحمر من كثرة أكسيد الحديد بها ولهذا سميت بتل السبيكة. وأيا ما كان الأمر فليست هناك صلة بين اسم الحمراء وبني الأحمر الذين لقبوا بهذا بسبب احمرار شعر جدهم، ولم يلبث أن ارتبط كلاهما بالآخر.

قصر جنة العريف:

شيد في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، ثم جدده السلطان أبو الوليد، ويقع بالقرب من قصر الحمراء ويطل عليه، وهو في شمال شرقي الهضبة وتظهر من ورائه جبال الثلج، ويدخل الإنسان إلى هذا القصر من مدخل متواضع يؤدي إلى ساحة فسيحة على جانبها رواقان طويلان، ضيقان، وفي وسط الساحة بركة ماء غرست حولها الرياحين والزهور الفائقة الجمال حتى أصبح هذا القصر المثل المضروب في الظل الممدود والماء المسكوب والنسيم العليل وقد اتخذه ملوك غرناطة متنزهًا للراحة والاستجمام.

قصر شنيل أو قصر السيد:

يرجع تاريخه إلى زمن الأمير الموحدي أبي إسحاق بن الخليفة أبي يعقوب يوسف، وقد اتخذ قصراً للضيافة في عهد بني نصر، ويقع على الضفة اليسرى لنهر «شنيل» وقد قام سلاطين بني نصر قصوراً أخرى في العاصمة وغيرها من المدن لا يزال بعضها باقيًا إلى اليوم منها: القصر الذي بناه محمد الفقيه في ربض البيازين، وكان يضم نافورة رخامية وصالة مربعة

جميلة مملوءة بالمناظر البديعة، وبالقرب من هذا القصر منزل يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، وفي حي القصبة القديمة بالبيارين قصر «دار الحرة» وهو عبارة عن صحن محاط بالأورقة تفتح عليها - صالات ولا يزال يحتفظ بزخارفه الحائطية لليوم، كما توجد أطلال بعض المنازل التي ترجع إلى زمن بني نصر في غرناطة وما حولها[1]. يعبر عن الحجم في فن العمارة النصرية بالساحة المكعبة. ويلاحظ الزائر لقصر الحمراء نوعًا من الأبراج نصف الدائرية أدخلها المسيحيون بعد الاحتلال مثل المكعب (El Cubo) أو الأبنية التي رممت بها قصبة الباشا (Alcazaba Baja)؛ إذ تبدي غرابة أصولها بتكورها. والمعروف أن العمارة النصرية (وليس الزيرية) استخدمت الأبراج الدفاعية المربعة. أما من الداخل فيبدو البرج كأنه فراغ مكعب الشكل يكون في الغالب جزءًا من قصر. ويدل هذا الشكل المكعب على تداخل فني العمارة العسكري والمدني. فمن الأبراج التي كانت تشكل جزءًا من قصر. برج قمارش (Comares) وبرج ماشعوقا (Machuca) وبرج العقائل (Damas). وكانت بعض الأبراج تشكل قصورًا كاملة مثل: برج هوميناخ (Homenaje) وبرج الأسيرة (Cautva) وبرج الأميرات (Infantas). وتبدو الأجزاء العلوية في قصر الحمراء من الخارج مزيجًا من الأشكال الهندسية المكعبة والمنشورية أو الهرمية. ولكن النظرة المتفحصة ترى فيها سلسلة من وحدات البناء المتناسقة فيما بينها من جهة وفيما بينها وبين المناظر الخارجية المحيطة بها من جهة أخرى، فتبدو الروعة في امتزاج الأشياء الطبيعية بالاصطناعية.

إن المكعب، أو ما يعرف بالمربع الثنائي البعد، يشكل المفهوم الأساسي في تصميم الحمراء؛ فمن أوضح الأمثلة على قياس الفراغ (المساحة) بنظام

---

(1) د. عبد الله جمال الدين، المرجع السابق، ص 110.

المكعب الأقسام التالية في قصر الحمـراء وهي: قصر قمارش والقاعة المستطيلة التي تتصـدره وواجهته (وهي الجزء الجنوبـي من فناء القاعة الذهبيـة)، وقاعة بني سراج وقاعة الأختين. وتشكل الساحة ذات الشكل المضلع القلب في هذه الأشكال الهندسـية وتتـوسطها في الغـالب، وتنتظم الأبنيـة الأخرى حولـها بشكل دائري. أما ستائر المنظرات (المشربيات) فـتكون ذات فتحات صغيرة أو كبيرة، وهي تقاطع التدرج المحوري بسلسلة من الأسطح المرتدة. وتتشكل من الأقواس الصـغيرة ستـارة تسمح برؤية واضحـة تليها سـتارة معتـمة، ولكن عتمتها غير تامة؛ إذ يخترقـها قنطرة لها ثلاث فتحات كما هو الحال في قصر جنة العريف ودير سـان فرانسـكو (Convento de San Francisco) وهكذا فإن الأسطح الأمامية والخلفـية تحدث تأثيراً يمكن مقارنتـه بالواجهات المتناظرة في الريجنسي أو الأشكال الداخلية فـي الفيدرالي حيث تثبت المرايا لتعكس كل واحـدة صورة الأخـرى وما بينهـا من أجسـام. وقـد يكون هذا النمط أكثـر وضوحًا في المسـجد منه في عمارة البـيوت، ولا سيما عنـدما تكون الممرات متـوازنة باتجاه جدار القبلـة؛ فالمسجد ليس أحـادي المحور كالكنيـسة، ولكنه يتسع كالغابة. إن استخدام الأعمـدة مفاصل فراغية يعني أن الواجهة المنظورة ستـغيـر حسب المكان الذي يقف فـيه الناظر إليهـا محـدثة سلسلة طويلة من الصور المشطورة تـفتح وتغلق كلما تحـرك المشاهد. وتحـدد الستائر في قـصر الحمراء نوعين مختلفين من الـفراغات: طولية ومستعرضة مكونة بقـعًا متباينة تكون جزءًا من المشهـد. إن الغرف المستعرضة مثـل قاعة دي لاس أليايس (de las Aleyas) وقاعـة دي لا باركا (de la Barca) كانت أمـاكن سكنية تقع عند الطرف المقابـل لـساحة طويلة هي فـناء الريحان (Arrayanes). أما من حـيث الحيز فإن صالة «باركا» كان لها دور مـهم في الإفضاء إلى قاعة العرش؛ فهي صالة تفصل بين مكان السلطان المشاهد فـتقطع الطريق إليه دون أن تعيق تقدم

المشاهد، وبذلك تعده نفسيًا لمشاهدة السلطان في قاعة السفراء. وهذه الفراغات المختلفة تعمل على زيادة الرهبة كلما اقترب المرء من حضرة السلطان. إن الاعتراض المتكرر للمحور بواسطة الجدران المعترضة يعني أن البوابات المقنطرة التي تصل الفراغات المختلفة تكون أشكالا متناظرة من الأسطح المرتدة بمعدل ثلاثة إلى أربعة أسطح. ونجد في برج قمارش جدارًا مزدوجًا، عليه مقنطرتان تتقدمهما ثالثة تكون مدخلا إلى قاعة باركا، وقنطرة رابعة تشكل الأفق وهي القنطرة الوسطى للرواق. وينسحب الترتيب نفسه على قاعة الأسود حيث يحل الممر المعترض محل صالة باركا ويتكرر ذلك في البارتال (Partal) وجنة العريف، حيث يشكل الامتداد الأوسط للرواق تركيبًا ثلاثي الأقواس، ويقوم الجزء الأوسط منه بتثبيت نافذة المنظرة لتحجب الأفق، حتى إن الأسطح تستدق وتتقلص. ويفتقر البارتال إلى حجرة نوم وراء الرواق، ولكن القنطرة المركزية تشكل منظره بثلاث نوافذ. وفي كل وضع يحدث الارتداد والتقلص في الأسطح عند المركز، مع تضخيم التأثير الدرامي في قاعة بني سراج (Abencerjes) وقاعة الأختين (Dos Hermanas) بواسطة الممرات المقنطرة؛ لأنها مرفوعة على الدرجات. ويعد مبدأ الارتداد الثلاثي عيارًا ثابتًا في العمارة النصرية؛ إذ يتضح أن فن العمارة في الحمامات قد صمم ليرتد على الأسطح، كما هو الحال في قاعة الأسود، فعندما ينظر المرء إلى الفناء من خلال قاعة الملوك (Reyes) يصبح الارتداد واضحًا جليًا، حيث تحدد معالم الأسطح بكمية الضوء الساقط على كل منها. والأمر نفسه إذا نظر المرء من خلال كاماس (Camas) إلى أريكة المختلي المستورة بقنطرتين. ويبدو أن الرقم ثلاثة ذو أهمية في هندسة العمارة بصرف النظر عن كونه وحدة معيارية في البناء، ولا سيما في خراسانة الأبراج والمنظرات، كما في الرواق (porticoes) الذي يحتوي على ثلاثة إلى سبعة عقود، مع أن المعيار ثلاثة. أما

في المنظرة أو في قاعة كقاعة السفراء، فإن ثلاث كوى تكون لازمة في جدار من سبع طيات، وهو الجزء الذي عثر عليه أيضًا في قاعة الملوك. إن التشكيلات الداخلية التي تبلغ الغاية في التعقيد تقدم لنا أكثر الصور تنوعًا وغموضًا في قصر الحمراء برمته.

يسود البناء المحوري بعض القاعات ذات العقود مثل قاعة الأسود حيث نظام الخراسانية المسلحة يهيمن على الأركان الأربعة. وفي المحور الرئيسي يقوم السرادق مقام القوس المركزي. أما عن المحور الاعتراضي فإن العرض والارتفاع الكبيرين لمثل هذه الأقواس يؤكدان النظام المحوري، ويثبتان الرسم المنظور. وتشكل الممرات المقنطرة ستارة مخرمة تعمل على تصفية الضوء كما تفعل «القمريات» في الغرف الداخلية؛ وفي الوقت نفسه تربط العناصر المتباينة بعضها ببعض وتمتنها في بناء غاية في الدقة والتعقيد. إن أسقف السرادقات قائمة على محور يختلف عن الأسطح الهرمية الثلاثة في قاعة الملوك؛ إذ تختصر السرادقات مدى الرؤية البصرية للمحور الرئيسي في البهو في ما يتعلق بالبهو المعترض، في حين أن حجمها يساعد في تسوية أضلاع بناء يلقي بنفسه موازيًا حجم القاعتين الرئيسيتين في القصر، وهما قاعة الأختين وقاعة بني سراج. أما في فناء قمارش فإن قاعة «باركا» تتقدم الحجرة الرئيسية، ولكن الغرفة المكافئة لها في قاعة الأختين تلث مثيلتها في قاعة «الشمسيات» (Ajimeoces). وعلى أية حال يبقى المبدأ واحدًا، وهو تقاطع الطريق بالعناصر المستعرضة؛ فالطريق في هذه الحالة يقود إلى منظرة اللندراخا (Lindaraja) المختلي المفضل لدى السلطان. ومع أن «الباركا» في قصر قمارش هي المخدع، فإن بهو «الشمسيات» في قاعة الأسود ليس له مثل هذه الوظيفة. إن مخدع الملك في قصر قمارش ينقسم إلى قسمين مكونًا غرفتين جانبيتين بسرير في كل منهما، وكلاهما مفتوح على قاعة الأختين يمينًا

ويساراً. ويكون كرسي العرش محوريًا؛ ففي فناء القاعة الذهبية (Dorado) يحتل العرش المؤقت الموجود وسطًا بين البابين. أما في قاعة السفراء، حيث العرش الدائم، فيملأ الفراغ الموجد في الجبهة الشمالية وفي منظرة اللندراخا حيث يسترخي السلطان. ومع أن كرسي العرش محوري، فإن الدخول إلى البهو الرئيسي يكون بشكل زاوية؛ فالمتظلمون والخصوم الذي يرغبون في المثول بين يدي الحضرة السلطانية، عليهم أن يستخدموا الباب الموجود في الركن الشمالي الغربي لفناء القاعة الذهبية، وهذا الباب يماثل مدخل قصر قمارش المفضي إلى فناء الريحان. إن تعاقب الأبهاء في جنة العريف، المرتبة على محاور مختلفة مكونة شكل "L" هي نفسها في قصر قمارش في الحمراء: قاعات مصطفة على الزوايا اليمنى للمحور في القاعة الرئيسية محدثة اضطرابًا في المشهد الرئيسي. وهذا يفسر دخول فناء الريحان من الجهة الشمالية الغربية وليس من الجهة الجنوبية الغربية كما يتوقع المرء. وهكذا فإن المشهد الأول الذي يطالع الزائر هو المكان المعتاد الذي يجلس فيه السلطان؛ لأن الجهة الجنوبية من البهو أجمل من الشمالية. إن نظام الفراغ المتقطع هو المفتاح لحل المشكلة في الحمراء؛ ففن العمارة النصري قائم على مبدأ توزيع الفراغ وإعادة تقسيمه، كما هو الحال في قاعة الملوك؛ فإن المربع يتلو المستطيل الذي يتبع مستطيلا آخر على محور مختلف. فبهو السفراء المكعب الشكل يأتي بعد المستطيل الشرقي الغربي لصالة «باركا»، وهو يلي المستطيل في الشمال الجنوبي لقاعة الريحان. وينسحب النظام نفسه على جنة العريف، ولكن بمنظرة بدلا من بهو السفراء. وفي قاعة الأسود تتقدم قاعة «الشمسيات» المستطيلة منظرة «اللندراخا» المربعة الشكل. ومع ذلك يحدث تغيير في الشكل؛ فقاعة الأسود مسبوقة بقاعة أخرى كبيرة مربعة هي صالة الأختين. وبهذا يجد المرء نفسه أمام ستارة تتبعها ستارة حتى يصل إلى الستارة الأخيرة

وهي جدار المنظرة. وهكذا يصل الفن المعماري إلى ذروة الإبداع في تصوير المشهد المرئي الذي سبب التوتر للمشاهد، ولكنه في النهاية جعله يتنفس الصعداء. ولأن المنظرة قائمة على شكل محوري، فهي تنهي مشهداً مصنوعًا لتكشف عن آخر طبيعي. بل إنها تغلق منظرًا واحدًا لتبدي ثلاثة مشاهد؛ لأن لها ثلاث نوافذ على جوانبها، ويبعث شكل المنظرة البارز إلى جهة الحديقة شعورًا قويًا في نفس المشاهد يحدثه الفن المعماري وخلفيته الطبيعية، ويزداد تكامل هذا الشعور عندما تكون الحديقة مشتملة على بركة ماء تنعكس المنظرة على صفحة مائها. والمعروف في الهندسة المعمارية أن الشكل يكون خاضعًا للوظيفة العملية، أما فن الزخرفة في العمارة الإسلامية فيتبع الشكل الهندسي؛ فيكون الجدار في الفن النصري مجرد لوحة تطريزية جصية، والغرض من الزخرفة إثراء الشكل. وفي داخل هذه التركيبة الفنية يتفكك المكعب، ذو الأشكال الهرمية والمنشورية، إلى السطوح الأولى التي بني منها؛ أي يعود المكعب إلى الشكل المربع والمستطيل، وتعود الأشكال المنشورية والهرمية إلى المثلث؛ فقد استخدمت المثلثات والمستطيلات والمربعات لتقسيم الجدار إلى مساحات لأغراض متباينة؛ لأن التكعيبية تفرض ترتيبًا داخليًا من الأسطح بشكل منتظم، وتكون السطوح مميزة بتقسيمات طولية وعرضية (أفقية وعمودية) على شكل طوق، وتعمل الأقواس على تدعيم زوايا الجدران، فتتشكل مجموعة من المستطيلات على مستوى عال. ويوصف الفن المعماري بأنه مجسم وشفاف كما يلاحظ في قاعة بني سراج وقاعة الأختين، حيث تتفكك الأشكال الخارجية لتصبح داخلية عائدة إلى قواعد بناها كالمربع الدائري، مغطية الجدران بهندسة جامدة؛ فالشكل المجرد يترجم إلى زخرفة مجردة كما يقضي المنطق.

يعمل الشكل الهندسي على اصطياد العين وجعلها تعلق به، سواء أكان من القرميد أو الزخارف المجصصة على شكل قرص العسل؛ وبذلك تندمج الزخرفة مع المشاهد، فيصبح مستغرقًا في الشكل الفني، أو محاولا فك رموزه، أي يصبح مشاركًا في فن العمارة؛ فهناك صلات واضحة بين الشكل الخارجي للعمل الفني والشكل الداخلي، وبين الشكل الداخلي والمشاهد. وهذا قد يفسر سبب اختلاف الجمالية التي يولدها قصر الحمراء في نفس المشاهد عن أي شعور ممكن أن يولده أي بناء آخر، في العالم الغربي على الأقل. وهذا هو الحال حتى لو كان رد فعل المشاهد ضعيفًا لاختفاء اللون. وهذا العنصر الأساسي في الأداء الموحد مفقود في كل مكان باستثناء الجزء السفلي من الجدار المزخرف. ويمكن أن يدرك المرء مدى تأثير الضوء في التجانس اللوني الذي أراده فنانو بني نصر. ومن المؤكد أن هندسة البناء تتغير وتصبح أقل ثباتًا تحت تأثير الضوء؛ فالوسط المنشوري للمقرنص يكسر الضوء ويحبسه. وتكون زاوية الضوء مائلة في العمارة النصرية، حيث تسقط الإضاءة الساطعة على الجدار المقابل للشمس بشكل متعاقب بحسب حركة الشمس في السماء. وقد تكون بعض الأجزاء لامعة أو داكنة كلما غطت الغيوم الشمس. وكل هذا يعني أن فن العمارة لم يكن يمثل لحظة ساكنة أو جامدة، وإنما مطردة التغير. ويعمل الضوء، ولا سيما المصفى، على بعث الحياة في كتلة جامدة كما يفعل الماء في النبات. ومعلوم أن الهندسة المعمارية الشكلية تتغير تحت تأثير الضوء؛ فعقود السقف التي على شكل قرص العسل مكونة من أشكال سداسية كأقراص العسل نفسها، ويمكن إزالتها عن الجدران بسهولة لهشاشتها. وهكذا النوع من الهندسة التقليدية ينشط بالضوء، ويكون معلقًا فوق فراغ مكعب؛ فالوسط المنشوري للمقرنص يكسر الضوء كما أشير إلى ذلك آنفًا، والقمريات تعمل على تصفيته عند الدخول. إن السطوح

المضيئة والسطوح المظللة تقطع الفراغ حتى يتفكك الحجم ويصبح تحليل الحجم وقياسه مستحيلا. إنها تتفكك ثم تلتئم وتتكامل كما تتحول الروح إلى مادة، والمادة تنتحل الشكل في انتقاله إلى الظاهرة. ويحدث التوحد عندما تعمل التكوينات المقرنصة المتعاقبة على تسهيل التحول من القبة إلى أسطح الجدران العارية. ولم تعد المادة ترى على أنها جامدة، ولكن على أنها مرنة ومفعمة بالحياة. إن سقف قاعة الأختين عمل معماري أشبه بفجوة سوداء توحي للمشاهد بأنه في فراغ كبير، وهي في الحقيقة رؤية مجازية للعالم من وجهة نظر غيبية أشعرية. وبعد، فإن الحمراء، بجمالها الهش تلخص موقفًا معللا فيما يتصل بالفلسفة الإسلامية، وعمل بمثل هذه الرقة والروعة لا يمكن أن تنتجه حضارة غير الحضارة الإسلامية[1]. منذ أن وطئت أقدام الفاتحين بلاد الأندلس أحسوا برغبة الاستقرار في هذا الربع الخصب، الذي وجدوا فيه أسوارًا ممتدة، وطرقًا ممتازة، ومدنًا مأهولة استمدت ثراءها مما يحيط بها من مزارع وبساتين وجنان. وما إن وطدوا سلطانهم فيه وأصبح يضم الجزء الأكبر من شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى عمدوا إلى إنشاء مراكز عمرانية جديدة تستجيب لحاجاتهم الاقتصادية، وتدعم نظامهم الدفاعي أمام المواجهات المتكررة للممالك الإسبانية. فغرناطة الواقعة على صفح جبل شلير، حملت مشعل الحضارة الأندلسية بعد أفول نجم قرطبة وإشبيلية وبلنسية، فهرعت إليها أغلب الأسر الأندلسية، التي عايشت وعاينت أرقى الفنون المعمارية لهذه المدينة في عهد الملوك النصريين مدة تزيد على قرنين. ويكاد يتفق أغلب المؤرخين لمدينة غرناطة – كما رأينا في الباب الأول – على ما حباها الله به

---

(1) جيمس دكي، الحجم والمساحة في العمارة النصرية، الحضارة العربية الإسلامية، ص 890.

من موضع جميل، وجو رطب، وأنهار عذبة. فقد قال عنها ابن الخطيب: وما خصصها به من اعتدال الأقطار، وجريان الأنهار، وانفساح الاعتمار، والتفاف الأشجار. نزلها العرب الكرام عند دخولهم مختطين ومنقطعين، وهبوا بدعوة فضلها مهطعين؛ فعمروا وأولدوا، وأثبتوا المفاخر، وخلدوا إلى أن صارت دار ملك ولبة سلك.

أبوابها:

عند دخول محمد بن يوسف بن الأحمر مملكة غرناطة عام 635 هـ/ 1238 م، عمل على تثبيت سلطانه فيها، وتوسيع عمرانها، فأصبحت غاصة بالأبنية، واتخذت شكل باقي المدن الأندلسية التي أنشأها المسلمون بصفات حربية دفاعية بحتة، فقد أحيطت بأسوار منيعة تحميها من هجومات النصارى، شيدت على عهد محمد الأول الغالب بالله وابنه محمد الثاني (الفقيه). وكان يتخلل هذه الأسوار عدة أبواب تصل المدينة بخارجها، وغالبًا ما كان يطلق على الباب اسم المكان الذي يفضي إليه. وذكر القلقشندي أن عددها ثلاثة عشر وهي: باب إلبيرة، وباب الكحل، وباب الرخاء وباب المرضى، وباب المصرع، وباب الرملة، وباب الدباغين، وباب الطوابين، وباب الفخارين، وباب الخندق، وباب الدفاف، وباب البنود، وباب الأسدر. ووفق ما ذكره بعض المؤرخين، لم يبق اليوم من هذه الأبواب إلا القليل كالأبواب الموجودة بحي البيازين.

باب البيرة: يسمى "la Puerta de Alvira" وهو أحد أبواب سور غرناطة الخارجي من الجهة الشمالية يعد من أضخم أبوابها. ذكره ابن الخطيب عند حديثه عن الثورة التي اندلعت في عهد الخليفة الأموي عبد الله بن محمد 285 - 300هـ/ 888 - 912 م سمي بهذا الاسم؛ لأنه يتم الدخول منه إلى

مدينة البيرة. ولا يزال هذا الباب قائمًا بقوسيه وجانبيه على ارتفاع اثنى عشر مترًا.

باب البنيدة: يقع شرق باب البيرة. وهو باب ضخم ذو عقدين على شكل حدوة فرس أحدهما خلف الآخر. وسمي أيضًا بباب الأنيدر. ذكره القلقشندي باسم باب الأسدر.

باب البنود: Puerta de las Estranadartes، بربض البيازين. لا يزال قائمًا حتى اليوم.

باب سيدة: شرق البنيدة. يتميز بأهميته رغم صغر حجمه إذ يصعب الدخول منه في حالة الهجوم.

باب الفخارين: سمي بهذا الاسم؛ لأنه ينفتح على قرية Alfacar على أطراف غرناطة الشمالية.

باب الدفاف: يقع شمال غرناطة.

باب مورور: يذكر ابن الأبار أنه هو الباب الذي دخل عبره ابن هود عندما ثار على المرابطين.

باب الرملة: يسمى بالإسبانية "Bibramla" له ميدان فسيح سمي باسمه وهو يعد من أشهر ميادين غرناطة، ولا يزال يحمل هذا الاسم. وهذه الأبواب الثمانية التي أشرنا إليها تعد الأبواب الخارجية لغرناطة، أما أبوابها الداخلية فهي:

باب الشريعة: يعتبر المدخل الرئيس لقصبة الحمراء، أعاد بناءه أبو الحجاج يوسف النصري عام 749 هـ/ 1348 م. لا يزال قائمًا إلى الآن. وأطلق عليه اسم باب العدل، نسبة إلى صورة كف مفتوحة ومفتاح، الأول يرمز إلى

العدالة، والثاني إلى مدخل قصور الحمراء، كما أطلق عليه اسم باب الشريعة نسبة إلى مصلى كانت تقام فيه صلاة العيدين والابتهالات وقت الشدائد كالقحط والجفاف. يبلغ ارتفاعه نحو خمسة عشر متراً، وقد صنع عقده المزخرف على شكل حدوة الجواد.

باب غرناطة: أو باب الحمراء سماه الإسبان باب النبيذ، أو باب الشراب "Puerta del vino". لا يزال قائمًا إلى الآن. ويقال: إن هذه التسمية نشأت بعد نهاية حكم العرب في الأندلس بأكثر من قرن إذ أصبح الخمر يباع بجوار هذا الباب.

باب البيازين: يسمى بالإسبانية "Puerta del Albaicin" يوجد بحي البيازين داخل السور.

باب فحص اللوز أو باب فج اللوزة: بالإسبانية "Puerta de Fajalauza" يخرج عبره إلى مقبرة عين الدمع، لا يزال قائمًا إلى اليوم بعقديه العربيين.

باب الزيادة: هو أحد أبواب حي البيازين الثلاثة، لا يزال قائمًا إلى اليوم.

باب الموازين: بالإسبانية "Puerta de les pesas" ويرى مورينو أن هذا الباب هو الاسم الجديد لباب سيده السابق ذكره.

باب الغدور: بالإسبانية "Puerta de las pasas".

باب السلاح: "**Puerta de armas**": قرب برج الحراسة، لا يزال قائمًا إلى اليوم.

باب الطباق السبع: وهو من أكبر أبواب الحمراء، يسمى بالإسبانية "Puerta de los siete suelos". وتعتبر أبواب غرناطة بدهاليزها المقباة ذوات الانثناءات والتعرجات الكثيرة من أرقى نماذج الأبواب العسكرية.

أحياؤها وأرباضها

تتميز شوارع غرناطة بضيقها، وانعراجها والتصاق منازلها، مما يفسر كثرة الممرات الضيقة بها، تسمى بالدروب. وكانت مساكنها بسيطة متوسطة الحجم لكن هذا لم يمنع وجود شوارع فسيحة تتخللها نوافير المياه، ومنازل ضخمة تضم حدائق مغروسة وأشجار الليمون واللوز. أما الأسواق، فغالبًا ما تكون بجانب مسجد المدينة. «المسجد الجامع» الذي تتفرع حوله شبكة الطرق والدروب، كما توجد بجانبه القيسارية التي كان يباع فيها مختلف الأقمشة والمنسوجات الحريرية وأدوات الزينة. تنفتح على رحبة فسيحة تقام فيها الاحتفالات. ويحيط بالمدينة أحياء متعددة، كحي السقايين وحي انتقيرة وحي مورو. وخارج المدينة يوجد حي البيازين وربض القصبة، الذي يضم قصر الحمراء وجنة العريف. ويعد ربض البيازين المشرف على نهر حدرة من أهم وأكبر أرباض غرناطة، وهو أكثر اكتظاظًا بالسكان، شوارعه متقطعة، كان أيام غرناطة الإسلامية يضم أسرًا غنية تسكن منازل ضخمة، ثارت أكثر من مرة ضد سلاطين غرناطة، بحيث كان ربضًا مستقلا بحكامه وقضاته. وبعد سقوط غرناطة في أيدي الإسبان خلا هذا الحي من سكانه القدماء وسكنته طبقات دنيا. وبعد التنصر غدا من أعظم الأحياء الموريسكية؛ فحي البيازين كان كيانًا قائمًا بذاته، له منازله ومساجده وإداراته وقصباته. وأصل تسميته يرجع إلى اشتغال أغلب سكانه بتربية «البزاة» أو الطيور الجوارح التي تستخدم في الصيد. وإلى جانب هذا الحي كان في غرناطة أرباض أخرى، كربض الفخارين، وربض الأجل وهو كثير القصور والبساتين، ثم ربض قمارش، وربض المنصور، وهي أرباض تغطي نصفها الجنوبي، أما النصف الآخر فيغطيه ربض البيضاء، وربض البيازين وربض القصبة، وربض المرابطين، وبعض الأرباض الأخرى.

مساكنها

كان ثمن السكن في غرناطة يختلف باختلاف الضواحي وأهميتها، وبالتحديد غرناطة العاصمة، التي كانت أسعار منازلها جد مرتفعة لاكتظاظها بالسكان بسبب الهجرات المتوافدة عليها باستمرار. وقد كانت مبنية بالآجر وتزين سقوفها بالقرميد، وتدعم بركائز خشبية تدعى «الجايزة»، كما تشمل أفنية ونافورات. أما حوائطها الداخلية فتزين بالفسيفساء وزخارف جصية بديعة، بينما تخلو الحوائط الخارجية من أي زخرفة. وقد غلب على هذه المساكن الطابع الشرقي، إذ يتم عزل أجزاء من المبنى وتخصص للنساء؛ لتمسك المسلمين بفكرة الاحتجاب، وانقسمت الفتحات على الطريق إلى قسمين: قسم فتحاته ضيقة ويوجد بالأسفل، أما الفتحات العلوية فقد كانت ذات سعة مناسبة تحتوي على طبقات مغطاة بمشربيات خشبية متقنة الصنع، تسمح بمرور قسط من الضوء والهواء والحرارة. كانت المشربيات تزين واجهات المنازل القديمة، وتساعد على دخول الضوء اللطيف ومرور النسيم العليل بل كان لها دور ديني يحقق بعض أهداف المجتمع الإسلامي وهو عدم سفور النساء، حيث يمكنهن رؤية من بالطريق دون أن يراهن أحد من الخارج. كانت مرافق بيت إسبانيا الإسلامية تضم البئر ومخزن للطعام يسمى «بالهري» ثم الميضأة. أما الإنارة فقد كان يعتمد فيها على قناديل تضاء بالشمع أو بشحم الغنم، وكانت من مادة الفخار، بينما الأثاث كان يختلف حسب المستوى المادي لطبقات المجتمع الأندلسي، إذ كان بيت الأغنياء يفرش ببسائط من الصوف أو الحرير ملونة وناعمة، وتزين حجرات الاستقبال بسجاد يغطي الأرض. أما مساكن الفقراء فكان يكتفى فيها بفرش «الحصر» وبعض الأفرشة البسيطة. وتزود هذه المنازل جميعها بالمياه، ويتولى الأمر فيها مجموعة من السقائين.

قناطرها

يخترق غرناطة من الأنهار تتخللها قناطر تختلف في أشكالها وأحجامها وبنائها. وهي:

نهر شنيل: "Genil": أحد فروع الوادي الكبير، ينبع من جبال سيرانيفادا، كان كمتنزه لسكان غرناطة في فترات الصيف، وتغنى به مجموعة من الشعراء الذين غالوا في وصفه. عليه قنطرة عند التفافه بنهر حدرة وهي قنطرة شنيل "Puenta del Genil" تتألف من خمسة أقواس دائرية، قطر الأوسط منها - وهو أكبرها - سبعة أمتار، تم بناء هذه القنطرة اعتماداً على ألواح من الحجر تتعاقب إما في شكل كتل قائمة، وأحيانًا ممتدة طوالا.

نهر حدرة: "Darro": طوله أحد عشر كيلو متراً، يلتقي خارج المدينة بنهر شنيل، عابراً الجنان والبساتين والكرمات، إلى أن ينتهي إلى غرناطة، فيدخلها من باب الدفاف بشرقها. يشق المدينة نصفين تطحن به الأرحاء بداخلها. كانت تقام عليه خمس قناطر هي: قنطرة ابن رشيق، وقنطرة حمام باش، والقنطرة الجديدة وقنطرة الفود وقنطرة القاضي. ولم يبق من هذه الأخيرة سوى عقد على شكل حدوة فرس، وفي هذا العقد شق مزدوج به سكة حديدية ترتفع في أثناء الفيضان.

نهر وادي المنصورة: "Rio de Almanzor": يسميه العرب واد بيرة؛ لأن مياهه تصب بالبحر المتوسط عند بلدة البيرة.

العمارة الدينية

يقع المسجد الجامع بغرناطة جنوب بهو السباع من قصر الحمراء ويعد من أعظم مناقب السلطان (المخلوع) محمد الثالث (701 - 708 هـ/ 1302 - 1309 م)، أنشأه على أبدع طراز، وقام بتزيينه وتجميله وتزويده بالعمد

والزخارف والثريات الفخمة. ويعد هذا المسجد من أضخم مساجد غرناطة رغم صغر حجمه. بني هذا الجامع بالآجر، طوله 16 مترًا وعرضه 13.80 مترًا. شيد بجانبه حمام جعل وقفًا عليه. والمسجد الجامع في غرناطة لم يقتصر على كونه بيت عبادة فحسب ولكنه - كباقي المساجد في البلاد الإسلامية، كان مركزًا تدور حوله الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية في المدينة، وتعقد فيه اللقاءات، والاجتماعات العامة الكبيرة، وتنظر فيه القضايا، وتعطى فيه الدروس، وتبارك الأعلام قبل الذهاب إلى الحرب، ومن فوق منبره كانت تقرأ النشرات الرسمية والخطابات التي تتضمن أخبارًا مهمة كالانتصارات الحربية. وقد وصف العمري المسجد الجامع، واعتبره من أبدع الجوامع وأحسنها منظرًا، وهو محكم البناء لا يلاحقه بناء. تحف به دكاكين الشهود والعطارين، قام سقفه على أعمدة حسان، والماء يجري داخله ويضيف[1]: وبه الثريات الفضية المعلقة، وبحائط محرابه أحجار ياقوت مرصوفة في جملة ما نمق به من الذهب والفضة ومنبره من العاج والأبنوس. وفضلا على المسجد الجامع كان في غرناطة مجموعة من المساجد والمصليات تتوزع بين أحيائها، كمسجد ابن العاصي، ومسجد ربض البيازين، ومسجد القيسارية، ومسجد بن جرج، ومسجد حمزة، ومسجد الجوزة، ومسجد الفخارين ومسجد ابن عذرة ومسجد المنصورة، ومسجد المرابطين، ومسجد دار القضاء، ومسجد القاضي، ومسجد ابن سحنون، ومسجد التائبين، وجامع شيشون بربض البيازين، وجامع الجرف بربض البيازين، ومسجد زاهر. ولم يكن بناء بني نصر للمساجد إلا نتيجة للتوسع الذي فرضته هجرة سكان المدن التي سقطت تباعًا في أيدي النصارى، ولما كانت المساجد تعد أهم الأبنية في عصور الإسلام فقد اهتم المسلمون بتصميمها، وتوفير ما تتطلبه من

---

(1) أحمد ثاني، المرجع السابق، ص 106.

عناصر تكوينها المختلفة، وفي مقدمة هذه العناصر الصحن ليتسع لكثير من المصلين ثم الميضأة. وقد انفردت المساجد الأندلسية بتزيين صحونها بأشجار الفواكه كالنارنج والليمون ثم المحراب والمنبر و«الدكة» لتلاوة القرآن ثم المآذن التي تحتل أهمية ضمن أجزاء التصميم، كانت مآذن المساجد الأندلسية عادة أبراجًا من طابقين: الأول سفلي تعلوه شرفات، والثاني علوي وهو أصغر حجمًا وأقل ارتفاعًا من الأول، محاط بسور مزخرف أعلاه بكرات معدنية مختلفة. وغالبًا ما كانت المئذنة تستقل عن المسجد، يفصلها عنه الصحن. وقد بقي من عصر سلاطين بني الأحمر مئذنتان: الأولى مئذنة مسجد بغرناطة الذي تحول إلى كنيسة جوان دي لوس رييس بغرناطة، والأخرى مئذنة ببلدة رندة تحول مسجدها إلى كنيسة باسم سان سبستيان. أما الأولى فتدل أنواع التيجان الجصية التي تعلو الأعمدة على أن المئذنة بنيت في القرن السابع الهجري، وأما الثانية الموجودة ببلدة رندة فمقاييسها متواضعة.

بني المسجد الجامع من الآجر، وكان منبره مثمن الأضلاع، وبيت الصلاة فيه يضم ثلاثة أروقة طولية تقطعها ثلاثة أروقة عرضية، ترتكز أقواسه على ثمانية أعمدة ارتفاع الواحد 1.96 مترًا. وقد أثبتت الحفائر التي أقيمت بمكان هذا المسجد وجود قطع الأعمدة وتيجانها وقواعدها وتعود إلى فترة بني الأحمر. أما مئذنة هذا المسجد فكانت في ركنه الغربي. وكانت المواد المستعملة في بناء المآذن؛ من مواد البناء المستعملة في الإقليم، ففي إسبانيا مثلا استعمل الحجر، وهو ما كان عليه الأمر في المغرب عمومًا. وعندما احتل الإسبان غرناطة تركوا المسجد الجامع على حاله إلى عام 1576 م في عهد فليب الثاني بن شارلكان، وأقيمت في مكانه كنيسة سانتا ماريا Santa Maria. ولم يبق من هذا المسجد سوى مصباح من البرونز محفوظ في متحف بمدريد. واختفى كل ما كانت تزخر به هذه المساجد في غرناطة من

الزخارف التي كانت تكسو جدرانها. وكانت بسطها تلهي المسلم عن صلاته، وتجعل منها قصوراً خيالية تسبح في زخارفها وتنميقاتها الأبصار دون ملل أو كلل. كان بالقرب من المسجد الجامع مدرسة تعد من مفاخر غرناطة الإسلامية، أنشأها أبو الحجاج يوسف الأول، وكانت تسمى بمدرسة غرناطة أو المدرسة اليوسفية أو المدرسة النصرية، ولم يبق منها سوى نقوش كانت تزين حوائطها، يحتفظ بها الآن في متحف غرناطة الأركيولوجي تحمل اسم مؤسسها وآيات قرآنية وأشعارٌ للسان الدين الخطيب الذي كان وزيراً لهذا السلطان أنشدها للإشادة بالمدرسة ومنشئها. وكان بجانب هذا المسجد أيضًا «فندق الفحم» وهو بناء قديم يعرف الآن بالكورال دي كاربون Coral de Car-bone؛ لأنه كان يباع به الفحم بكثرة. وتعد الوكالة أو الخان - الفندق - من الأبنية التي اهتم بها المسلمون بعد المساجد لاستقبال الغرباء من التجار والزوار. يتكون من فناء مكشوف تطل عليه حجرات النوم ودورات المياه اللازمة. ويتخذ باب هذا الفندق شكل عقد زخرفي نقشت فيه بالكوفية سورة «قل هو الله» ونقش على الجانبين عبارة «الملك الدائم العز القائم» مكررة، ونقش في جانبي المدخلين: «يا ثقتي يا أملي أنت الرجاء أنت الولي». وقد اختلف في أصل البناء، والمرجح حسب النقوش أنه يعود إلى عهد بني الأحمر.

الحمامات في غرناطة

تعد الحمامات من محاسن المدن الأندلسية، ولم يغفل الأدباء والرحالون ومؤلفو كتب المسالك الإشارة إلى ما شاهدوه من حمامات في أثناء تجوالهم، إذ لم يذكروا مدينة من المدن دون ذكر حماماتها، وموارد المياه فيها، واهتمام سكانها بنظافة أبدانهم ولباسهم. كانت الحمامات في الأندلس غالبًا ما تكثر

بالقرب من المساجد، حيث يسهل على المسلمين التطهر قبل الدخول إلى المسجد للصلاة. وقد بقي في إسبانيا عدد من الحمامات الإسلامية في إشبيلية وبلنسية وميورقة وغرناطة وقرطبة وسرقسطة ومرسية وطليطلة وبسطة، وما بقاء أجزاء منها إلا دليل على صلابتها وفخامتها. وكان أهل الأندلس مضرب الأمثال في نظافة أبدانهم وثيابهم؛ ففي حديث المقري عنهم يقول: وأهل الأندلس أشد خلق الله اعتناءً بنظافة ما يلبسون وما يفرشون وغير ذلك مما يتعلق بهم، وفيهم من لا يكون عنده ما يقوت يومه فيطويه صائمًا ويبتاع صابونًا يغسل به ثيابه، ولا يظهر فيها ساعة على حالة تبنو العين عنها. فقد اشتهرت مدن الأندلس بحماماتها، ويقول بعض المؤرخين: إنه على عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر كان في مدينة قرطبة نحو ثلاثمائة حمام خاصة بالنساء، بينما يرى المقري أنه على عهده كان بها سبعمائة من الحمامات، ما زالت هياكل أغلبها شاهدة على ما شيده المسلمون من حمامات بمختلف مدن وقرى الأندلس، سواء أكانت خصوصية أو عمومية. ولقد زود الأمراء وأبناء الطبقة الميسورة الأندلس بحمامات، كالحمام الذي شيده محمد الثالث بغرناطة قرب المسجد الجامع وجعله وقفًا عليه، لكن هذا الحمام تهدم ولم يبق منه إلا هياكل قليلة تشهد على وجوده. كانت هناك حمامات للرجال وأخرى للنساء سواء الخاصة أو العامة، وقد اعتنى بها أشد العناية، فيختار لها المكان اللائق، والمواد البنائية الملائمة، ويهتم بمياهها وبوسائل التسخين. فالرحالة المصري عبد الباسط أعجب كثيرًا بالحامة. ويذكر أنها كانت تدر أرباحًا طائلة على أصحابها سواء الخاصة بالرجال أو الخاصة بالنساء، فذكر أنه: يدخل الداخل إليها للاغتسال من غير أجرة، وكان المرضى يقصدون إليها من كل فج، فيلزمون المقام إلى أن تستقل عللهم ويشفوا من أمراضهم. ومن حمامات غرناطة نذكر حمام أبي العاصي، وحمام باب الفخارين. وتؤكد أغلب

المصادر انتشار الحمامات العامة في كل مدن وقرى غرناطة. ويعد الحمام السلطاني بالحمراء من أروع الحمامات العربية؛ فهو يعد تحفة فنية تكمل روائع فن قصر الحمراء.

كان الحمام عادة يتكون من مدخل ضيق يتم الدخول إليه عبر باب منخفض، ويلتصق بهذا الممر صحن صغير إلى جانب المرحاض. وقد أجمعت المصادر التي تناولت الحمامات العربية على كونها تنقسم ثلاث غرف رئيسية هي: قاعة الاستراحة، والغرفة الدافئة، والحجرة الساخنة.

قاعة الاستراحة:

وأحيانًا يطلق عليها اسم البيت البارد، وكان الإسبان يسمونها «قاعة السريرين» اللذين تم بناؤهما بالطوب، وكسيا بالقراميد التي تختلف في أشكالها وألوانها، تقابلهما نافورة ماء، ويتم في هذه القاعة خلع الملابس، وكان السلطان يجلس فيها قبل مضيه إلى الغرفة الدافئة، ويجلس فيها أيضًا بعد انتهائه من الاستحمام قبل مغادرته. ويعلو هذه القاعة درابزين محمول على أربعة أسوار مرمرية، تتوسطها نافورة بديعة الشكل، بينما غطيت أرضها وأسفل جدرانها بزليج ذي أشكال هندسية مختلفة، وكسي باقي جدرانها بزخارف جصية منقوشة وملونة بالأصفر الذهبي والأزرق والأحمر. وحسب بعض المصادر كان يقام بهذه القاعة حفلات غنائية، إذ تجلس الفرقة الغنائية قرب الدرابزين للغناء والعزف، بينما يستلقي الأمير على دكة مفروشة بالإزارات والوسائد الحريرية المطرزة. وأحيانًا تقام فيها حفلات عائلية يتباهى أفرادها بأنواع الملابس الفاخرة، وتوزع فيها المشروبات.

القاعة الدافئة أو البيت الوسطاني:

تلي قاعة الاستراحة، تضم حوضًا كبيرًا تلتصق به أنابيب سفلية، وأخرى بالحوائط، لتدفئة المكان، وأنبوب مستقل ينشر العطر في جو الحمام.

تتميز هذه القاعة بأحواضها المرمرية، كتب على أحدها اسم مؤسس هذا الحمام وهو يوسف الأول، كما تتميز بقبيها الفسيحة تتخللها فتحات للإضاءة الملونة بالزجاج الأحمر. والملاحظ أن أسقف الحمامات الملكية كانت من البللور، تنعكس عليها أشعة الشمس الساطعة إلى داخل الحمامات فتضفي عليها سحراً وجمالا. أما في أثناء الليل فكانت الشموع وسيلة لإضاءة الحمامات.

القاعة الساخنة:

هي حجرة ضيقة طويلة فيها حوض كبير تعلوه كوة من الجدار، تضم فتحتين، يمر بالأولى الماء البارد وبالثانية ماء ساخن. وقد نقش بهذه الكوة أبيات شعرية لشاعر الحمراء ابن زمرك. إن حمامات غرناطة - كما هو شأن مساجدها ومنشآتها العمرانية - لا تخلو هي كذلك من زخارف رائعة ونقوش خطية، كشعار دولة بني نصر: «لا غالب إلا الله»، أو من حكم سائرة، مثل: «الله عدة بكل شيء»، أو «دعاء لمنشئ الجناح من الحمراء: عز لمولانا أبي الحجاج»، أو آيات قرآنية: ﴿...نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ... ⑬﴾ [الصف].
لا يقتصر الحديث عن الحمامات على المسلمين، بل يشمل أيضًا اليهود والنصارى الموجودين بغرناطة، الذين كانت لهم حماماتهم الخاصة، لكن بعد سقوط غرناطة في أيدي النصارى حرمتهم الكنيسة من استعمالها، إلى أن شمل هذا الأمر جميع السكان منذ عام 1567 م، فأغلقت غالبية الحمامات، ما يفسر خراب وتآكل الحمام السلطاني، لكن تم ترميمه في القرن الأخير على يد المهندس كنتراس رفاييل[1].

---

(1) أحمد ثاني، نفس المرجع، ص 115.

الأسوار والأبراج

امتدت مملكة بني نصر على هضبة السبيكة كاملة كما سبقت الإشارة، والتي يمكن تقسيم سطحها حسب الأبنية الممتدة عليها إلى ثلاثة أجزاء. ففي جهتها الغربية نجد مجموعة من التحصينات المترابطة التي نقصد بها القلعة، أما في أعلاها فنجد مباني قصور الحمراء، وفي جهتها الشرقية توجد غرناطة المدينة. أما القلعة أو القصبة - وهي أقدم بناء في الدائرة التي بناها محمد بن الأحمر الأول واتخذها قاعدة لملكه - فهي تبدو مستقلة تمامًا عن بقية الحمراء، يحيط بها سور مثلث الشكل، يضم ستائر من الجدران، تتخللها أبراج شامخة ومقباة، أهمها برج «فالا» الذي يبلغ ارتفاعه ستة وعشرين مترًا. ويحيط بهذه القصبة من جهتها الشرقية سور آخر تتخلله أبواب تفضي إلى الخارج. أما الأسوار المحيطة بقصور الحمراء وبالقلعة فهي أسوار منيعة تتألف من جدار واحد تقسمه أبراجًا بلغ عددها ثلاثة وعشرين برجًا. يحيط بحي البيازين، ثم يتجه شرقًا ليمر بالمجرى القديم لنهر حدره، إلى أن ينتهي عند مجرى نهر شنبل في الشرق. وما بقايا هذه الأسوار والأبراج إلا تعبير عن معاناة المسلمين بالأندلس للدفاع عن كرامتهم، وأيضًا صورة لأروع ما عرفه فن العمارة الحربي الأندلسي في العصور الوسطى. لقد بنيت أسوار المسلمين في الأندلس في بداية عهدهم بالأحجار مقتدين بالأسوار الرومانية، ثم اقتدوا فيما بعد بالمرابطين، الذين أدخلوا على بناياتها عدة تحسينات نتيجة التقدم الذي أحرزته الممالك المسيحية في أراضي المسلمين بالأندلس على عهد الملك ألفونسو السادس، فقد أصبحت هذه الأسوار تضم دربًا يسير عليه المتحاربون يسمى بـ «ممشى السور»، يضم شرفات تقذف منها السهام وذروات يحتمي بها المجاهدون دون أن يصابوا بسهام العدو. واستمر هذا النوع من الأسوار حتى آخر عهد دولة المسلمين بإسبانيا. وقد بقيت أجزاء مهمة من

هذه الأسوار في غالبية المدن في إسبانيا كغرناطة والمرية وقرطبة وإشبيلية وطليطلة وشريس ومالقة وبطليوس.

أما الأبراج فقد كانت تدعم أسوار قصبة الحمراء لحماية البلاد، من هجمات العدو المسيحي، وقد بلغت أربعين برجًا. منها: برج السيدات، وبرج الأسيرة، وبرج الأسنة، وبرج مخدع الملكة، وبرج المراء وبرج قمارش. تتوزع على مساحات غير متساوية، فمتوسط المسافة بين برج وآخر قرابة خمسين متراً. كما تتخذ شكلا مربعًا كما هو الشأن في أبراج حصن منتقوط بمرسية، وأبراج سور إشبيلية وقرطبة، وبعض أبراج غرناطة والمرية وقصبة مالقة وجبل فارو وجبل طارق. وتضم أبراج الحمراء طبقات تضم قاعات ضخمة فسيحة مثل قاعة العرش، أو قاعة السفراء، ينظر عبر نوافذها إلى غرناطة وإلى البرج نفسه. تقوم الأبراج بوظيفة دينية وأخرى حربية، فهي تبدو من الخارج أسواراً بسيطة خالية من الزخارف، أما في الداخل فهي مليئة بالنقوش والتوريقات الملونة، وغطيت سقوفهما بأروع ما وصلت إليه المقرنصات من تعقيد. فبرج الأسيرة يسمى الآن بـ "Torre de la cultiva" يضم نقوشًا زخرفية رائعة وتربيعات زليجية ملونة تدل على أروع ما أنشأه يوسف أبو الحجاج، ثم أيضًا برج الأميرات المسمى "Torres de las infantas" الذي يضم نقوشًا تدعو للسلطان النصري عبد الله المستغني بالله.

المقابر

تقع غالبية المقابر في الأحياء الواقعة خارج أسوار المدن الأندلسية، وكان يطلق على المقبرة اسم «الروضة». وغرناطة كغيرها من المدن بالأندلس كانت تتخذ المقابر خارج المدينة، بل خارج الأسوار بجوار باب البيرة. في أماكن فسيحة يطلق عليها اسم الشريعة حيث تعقد الاجتماعات وتقام صلاة الجماعة

في الأعياد، فضلا عن مقابر أخرى بباب الفخارين، ومقابر خاصة بالغرباء.
وتعد مقبرة البيرة أهم مقابر غرناطة، تتميز باتساعها، ويغطي جزء منها بأشجار الزيتون. وقد أعجب بها الرحالة الألماني مونزر Munzer ورأى أنها أكبر مرتين من مدينة نورنبرغ "Nuremburg". أما مقبرة البيارين فهي تغطي الجزء الأكبر من سفح جبل غرناطة شرق أسوار ربض البيارين، بينما مقبرة السبيكة بسفح السبيكة ودفن فيها محمد الأول ومحمد الثالث ونصر عام 761هـ/ 1359 م. وذكر ابن الخطيب أن أحد الفقهاء دفن بمقبرة الغرباء عام 707 هـ/ 1307 م قرب ربض نجد. أما قبور ملوك بني نصر في غرناطة، فلم تكن تختلف عن قبور الأولياء، لكنها كانت أكبر وأعظم، ولم يبق منها إلا أطلال مبعثرة. خارج القصر جنوب شرق فناء السباع، حيث تم العثور على بقايا القبور السلطانية، وتمثلت بشواهد جنائزية تحمل اسم المتوفي وتاريخ وفاته، لكنها ضاعت جميعها، ويذكر ابن الخطيب بعض نصوص النعش المنقوش كتبت بأسلوب بليغ ومؤثر يفيض ألم وأسى. وهذا نموذج لما كتب على قبر ملك غرناطة أبي عبد الله الملقب بالغالب بالله، والذي دفن بمقبرة السبيكة. هذا قبر السلطان الأعلى، عز الإسلام، جمال الأنام، فخر الليالي والأيام، غياث الأمة، غيث الرحمة، قطب الملة، نور الشريعة، حامي السنة، سيف الحق، كامل الخلق، أسد الهيجاء، حمام الأعداء، قوام الأمور، ضابط الثغور، كاسر الجيوش، قامع الطغاة، قاهر الكفرة والبغاة، أمير المؤمنين، علم المهندسين، قدوة المتقين، عصمة الدين، شرف الملوك والسلاطين، الغالب بالله، المجاهد في سبيل الله، أمير المسلمين أبو عبد الله محمد بن يوسف بن نصر الأنصاري، رفعه الله إلى أعلى العليين، وألحقه بالذين أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين، ولد رضي الله عنه وأتاه رحمة عام واحد وتسعين وخمسمائة، وبويع له يوم الجمعة السادس

والعشرين من رمضان عام خمسة وثلاثين وستمائة، وكانت وفاته عام واحد وسبعين وستمائة، فسبحان من لا يفنى لا يبيد ملكه، ولا ينقضي زمانه لا إله إلا هو الرحمن الرحيم.

كان من نتائج الصراع المرير الذي عاناه المسلمون في إسبانيا ضد القوات المسيحية أن عمدوا - كما رأينا - إلى تحسين وسائل دفاعهم وتفننوا وأبدعوا في صلابتها ومناعتها، فتعددت الوسائل واختلفت نظم البناء، واستعملت تحصينات جديدة، كالأبراج والأسوار لتضليل الأعداء ومفاجئتهم، وقد استنتجنا من دراستنا هذه ما وصلت إليه العمارة الحربية الأندلسية من تقدم يفوق نظيرتها في المشرق الإسلامي. ولا تزال تحتفظ شبه الجزيرة الأيبيرية ببعض بقايا هذه العمارة من أسوار وأبراج وقلاع إسلامية تشهد على ما قام به المسلمون للاحتفاظ بوطنهم والدفاع عن شرفهم وكرامتهم. لكن هذه التحصينات كما رأينا لم تغفل الطابع الفني للمسلمين، بل على الطراز الفني من الفنون الزخرفية وفن العمارة الذي كان له طابع خاص تمثل بأنواع الأعمدة والعقود والمآذن والقباب والمقرنصات وأنواع الزخارف الهندسية والمواد الزخرفية التي غطت الجدران أو الجبس والفسيفساء وغيرها. وتجلت روائع الفن الزخرفي في قصور الحمراء التي تعد أروع ما بلغه الفن الأندلسي من تألق وبهجة قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ويبلغ أجله المحتوم بسقوط معالمه في يد العدو[1].

قصر الحمراء

يعتبر قصر الحمراء فخراً للعمارة الإسلامية التي أبقت عليها حوادث الزمن، وأروع ما انتفعت به العين من الصروح الأثرية، لدقة صنعه، وجمال

(1) أحمد ثاني الدوسري، نفس المرجع، ص 135.

تعبيره، وصدق مكوناته، واصالة فنه. فقد أوحت مشاهده لكثير من الفلاسفة والكتاب والشعراء بأروع التأملات في الأدب الخالد، وأثارت رؤيته خيال الموسيقيين والمصورين والفنانين. ويكاد يتفق غالبية مؤرخي الحمراء أن هذا القصر في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) كان يطلق على حصن صغير فرّ إليه العرب أثناء الفتن التي شبت في عهد الأمير عبد الله الأموي. يقع على الضفة اليسرى لنهر حدرة على هضبة السبيكة، كانت مساحته صغيرة، لكن مباني القصر امتدت على الهضبة، كلها أيام بني نصر. ولما دخل ابن الأحمر النصري غرناطة في رمضان 635 هـ/ 1238 م اتخذ هذه القصبة مركزًا له وبنى فيها قصره وجعلها قاعدة ملكه. فما وافت السنة التالية 636هـ/ 1239 م حتى اختلف المبنى عن الحصن القديم في أغراضه وسعته وفخامته، فغدا أكثر من حصن بل مدينة ملوكية كاملة. تأكد ذلك بقول ابن الخطيب: إنه أمر بإقامة البناء والعمل على إتمامه بسرعة ولم يغب عن ذهنه توفير الماء اللازم لقصره، حيث أمر بإنشاء سد على نهر حدرة ليؤخذ منه الماء مباشرة للحصن بواسطة سواق. وقد اختلفت آراء عدد من المؤرخين حول أصل تسمية القصر «بالحمراء» فمنهم من رأى أن الاسم راجع إلى احمرار أبراجه الشاهقة، أو إلى الآجر الذي بنيت به أسواره، أو لون التربة الحمراء التي شيد عليها القصر، بل ومنهم من رأى أن التسمية حديثة وأنها من صنع الإسبان الذين أطلقوا عليه اسم "Alhambra". ومنذ أن اتخذ هذا الحصن قاعدة لملوك بني نصر شيدوا عليه مجموعة من الأبراج المنيعة، كالبرج الكبير المسمى برج الطليعة "Torre de lavela"، وبرج التكريم "Torre de home-nage". وفي أواخر القرن السابع الهجري أتم محمد الثاني المعروف بالفقيه الحصن والقصر الملكي وجزءاً من أسوار الحمراء، بينما بني محمد الثالث المسجد الجامع بالقصر. وقد بلغت عمليات البناء والتشييد ذروتها في عهد

السلطان يوسف الأول وابنه محمد الخامس. أما الأول فقد نسب إليه بناء السور المحيط بالحمراء بأبراجه وأبوابه، كباب الشريعة، وباب العدل، وقصر البرطل، وبرج الأسيرة، وبرج الشرفات أو الأسنة، وبرج مخدع الملكة وقصر الريحان، وبرج قمارش، وقصر السلطان، والحمامات السلطانية، بينما أتم السلطان الثاني ما قد أنشئ في عصر أبيه، كما أنشأ مجموعة قصر السباع وقاعة الملوك أو العدل، وقاعة بني سراج وقاعة الأختين. ولا تزال غالبيتها قائمة إلى اليوم شاهدة على ما زخرت به الحضارة الإسلامية في إسبانيا في العصور الوسطى.

قصر جنة العريف، "Geniralife"،

يقع شرق قصبة الحمراء على ربوة عالية، يشرف على صروح الحمراء. شيد أواخر القرن السابع الهجري، وتجدد على يد السلطان أبي الوليد إسماعيل (713 هـ/ 1314 م - 725 هـ/ 1325 م) عام 1321 م. يتدرج بستان هذا القصر على ثلاث مناطق كل واحدة فوق أخرى ببضعة أمتار، تتوسطه بحيرة تحف جدرانها نافورات الماء، يتفجر الماء منها على شكل أقواس. اتخذه ملوك بني نصر مصيفًا ومتنزهًا لهم، يرتادونه للاتصال بالطبيعة.

قصر شنيل، "Alcazar Genil"،

على الضفة اليسرى لنهر شنيل. أنشأه الأمير الموحدي إسحاق ابن الخليفة يعقوب يوسف سنة 615 هـ/ 1218 م، وعلى عهد بني نصر استخدم هذا القصر للضيافة. وقد اشتملت عقود بهوه وقبته على عدد من النقوش مختلفة المعنى والعبارات زادته فنًا وجمالا ما يدل على أنه كان صرحًا ملوكيًا.

وقد بنى ملوك الأحمر - زيادة على الحمراء وجنة العريف - قصورًا أخرى وخلفوا آثارًا تم العثور عليها في بعض أديرة النصارى القديمة، كمنزل

ضخم بحي البيازين تتوسطه نافورة ماء، تدل نقوشه وزخارفه الجصية على أنه أنشئ في عهد السلطان محمد الفقيه، وآثار قصر بالقصبة القديمة يعتقد أن السلطان أبا الحسن علي (886 هـ/ 1463 م - 887 هـ/ 1464 م) كان يختلي فيه بجاريته ثريا، وكان يعرف باسم «دار الحرة» وتحول بناؤه الآن إلى دير.

البدائع الزخرفية للحمراء

برع مهندسو الحمراء في استغلال الموقع الطبيعي له فكيفوا براعة صنعهم في فن العمارة حسب مقتضيات المكان، فجعلوا منه واحة، تتخللها أشجار متكاثفة ومتشابكة، وحاولوا ربط المناظر الطبيعية الخارجية بالداخل، فأجروا عليها الماء من الجبال المطلة عليها، عبر جداول تصاحبها الأدواج عبر ممرات مؤدية للقصر، وهيأوا بمختلف قاعات القصر أبهاءً فسيحة تتوسط غالبيتها برك الماء المحاطة بأزهار زاهية وأشجار الريحان الخضراء، حتى إن الجالس بقاعات الحمراء لا تفارقه الطبيعة لحظة ولا يفارقها. أما الزخرفة فقد بلغت ذروتها بقصر الحمراء، والواقع أن هذا القصر وما فيه من إفراط في التزويق والنقوش صار من أروع النماذج في صناعة البناء؛ فقد غطت الزخارف جدران القصر من الأدنى إلى الأسقف. وهي تبدو كبسط مطرزة. أما الأزر فتكسوها مربعات من الزليج تعلوها تنميقات جصية من التوريق تمتزج بكتابات كوفية أو نسخية تتشابك حروفها وتتعانق رؤوسها. والأسقف غالبيتها خشبية بمعظم قاعات قصور الحمراء وبدورها وبأبنيتها العامة، كسقف المدرسة النصرية. وتتخذ الأسقف شكل هرم ناقص مملوء بزخارف هندسية مختلفة الأشكال والألوان، وفي أسفلها نجد أزار خشبية عليها توريقات ملونة. وأروع ما ارتبط بهذه الأسقف الخشبية الظلل أو البرطلات التي تعلو الأبواب التي تتكئ على كوابيل خشبية تندمج مع الجدران، وغالبًا ما كانت هذه الظلل تنتهي بتوريقات

وكتابات نسخيـة أو كوفية. أما الأعمدة في عمارة الحمراء فـقد تميزت ببساطة رفيعة، تعلوها تيـجان تكسوها توريقات النخل الملساء منحنيـة أو مبسوطة أو ملتفة، كما برع فنانو الحمراء في استعـمال أنواع متعددة من العقود - العقود فن زخرفي اسـتعمل في العـمارة الإسلامـية التي تعـرف أنواعًا مخـتلفة من العقود وهي:

أولا: عقد على شكل حدوة فرس، وهو عـقد يرتفع مركزه عن رجلي العقد، يتـألف من قطاع دائري أكبر من نصف دائرة. **ثانيًا**: العقـد المحفوس وهو من قوس ودائرتين، وهـو مدبب الشكل. **ثالثًا**: العقد ذو الـفصوص، استعمل في بـلاد المغرب خاصة، ويتألف من سلسلة عقـود صغيرة. **رابعًا**: العقد المزين باطنـه بالمقرنصات، شاع استـعماله في الأندلس ولا سيمـا قصر الحمراء. **خامسًا**: العقد المدبب المرتفع، استعـمل بكثرة في إيران، واستعمل أحيانًا في مساجد. وتعتبر العقود «المقـربصة» أكثر استعمالا في قصور غرناطة التي تغطي بواطنها مقربصات ملونة ومذهبة تنتشر ببهو السباع، ومدخل قاعة السـفراء وغيـرها من المرافق. وتوضح هذه المرافق براعـة الفنان وإسرافـه في استـعمال الزخارف وتوزيعـها، مما أكسـبها روعة وجـمالا يبهـر الناظر. تعد العقود المقربصة من أبرز خصائص الفن الإسلامي والكلمة مأخوذة من الكلمة العربية المترفص أي جالس القـرفصاء، وعرف هذا النوع في بلاد المغرب باسم المقرفص أو المقربص، وهي عبارة عن رواسب كلسـية مخروطية الشكل تتدلى من أسقف بعض الكهوف. وتجلت عبقرية الفنان العربي في نواحي الفن أيضًا بفن الخط، إذ اتخذ مـن الحروف العربيـة عنصرًا زخرفـيًا، فاسـتعـملها على الجدران التي غطت أغلب مرافق الحمراء بكتابات شعرية، أو حكم سارية، أو أدعية وشـعارات. كما هو الشأن بقاعـة الاستقبال، والتي تسمى أيضًـا بقاعة السفراء Sala de los Embajadores - تعد قاعة السـفراء، أفخم قاعة أنشأها أبو

الحجاج يوسف بن الأحمر، وهي مربعة الشكل، كل ضلع منها 11 متراً، وارتفاع حوائطها 18 متراً، تعلوها قبة خشبية مذهبة أعدها السلطان لاستقبال الوفود الأجنبية، نقش في طيات أبوابها:

أنـا تـاج كهـلال   أنا كـرسـي جـمال

يتجلى الإبريـق فيه   كعـروس في اختيال

جود مولانا ابن نصر   قد حباني بالكمال

التي أبدع فيها الصانع العربي معتمداً على مواده الأساسية من حجر ورخام وجبس وخشب، فحولها إلى لوحة فنية تبرز تألق الفن الأندلسي مما لا يمكن لواصف وصفه؛ فقد اختلفت النقوش حتى بلغت مائة وستة وعشرين نقشاً، يخالف الواحد منها الآخر، لكنها تبدو كما لو أنها نقش واحد. وتعلو هذه القاعة كتابات منها: «عز ونصر لمولانا الملك العادل المجاهد أبي الحجاج» وعلى يمين القاعة فوق الأزر القاشاني - من مميزات الفن الإسلامي بالمغرب والأندلس استعمال فسيفساء القاشاني لكساء وزرات الجدران وبلاطات القاعات والأفنية. تتخذ أشكالا هندسية مختلفة يغلب عليها الأشكال النجمية المتعددة الألوان، خاصة اللازوردي والأخضر والأصفر والأسود. وقد حظيت هذه الصناعة بقصور الحمراء بمكانة. كتب: «النصر والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين». وفي الدائرة العليا من بهو السفراء، المسمى أيضاً ببرج قمارش - يعد برج قمارش من أعظم أبراج الحمراء، يصل علوه 45 متراً، بداخله توجد قاعة السفراء أو قاعة العرش الفسيحة. تتكرر عبارة: «عز لمولانا أبي الحجاج» أما شعار بني نصر فقد انتشر بكثرة في هذا البهو. وخللت هذه الكتابات وهذه النقوش رسوم حيوانية وأخرى آدمية. وتعد إسبانيا البلد الوحيد الذي حافظ على هذا النوع من الرسوم. ففي وسط

القصر المعروف باسم بلاط الأسود، أو قصر السباع اثنا عشر أسدًا من الرخام قائمة في دائرة يخرج من فم كل حيوان فوارة ماء، كما تدور بالحوض كتابات في مدح السلطان محمد الخامس الغني بالله. ويذكر بعض المؤرخين أن بهو السباع هو من تأثير الفن المسيحي، ربما يرجع ذلك إلى العلاقات الودية التي ازدهرت في النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي بين غرناطة من جهة وطليطلة من جهة أخرى. أما الرسوم الآدمية فقد غطت سقوف قصر البرطل وقاعة الملوك. نلمس من خلالها الحياة اليومية في الأندلس في هذه الفترة، إذ تظهر في السقف مناظر مصورة على الجلد تمثل أساطير الفروسية ومشاهد الصيد. فضلا عن صورة لعشرة رجال جالسين القرفصاء، متكئين علي وسائد مطرزة، ولا يضم قصر البرطل سوى ثلاثة رجال من هؤلاء العشرة. وقد اختلف عدد من المؤرخين حول هذه الشخصيات، فمنهم من اعتبرهم ملوك بني نصر، بينما اعتبرهم بعضهم الآخر رجال الدين والفكر. ومهما اختلفت الآراء، فإن هذه الصور مكنتنا من التعرف على الحياة الاجتماعية لمسلمي إسبانيا في هذه الفترة وهندامهم. وقد صنعت هذه الصور من الفسيفساء الزجاجية ذات الألوان المختلفة نكتشف من خلالها رقي الفن الإسلامي وحبه للحياة الدنيا، واتخذه المجتمع الإسلامي ميدانًا له[1].

بهو السباع

بهو السباع أحد أبهاء قصر الحمراء القائم فوق جبل السبيكة مشرفًا على مدينة غرناطة، اكتسب اسمه من تلك النافورة بوسط فناء هذا البهو، وذاع صيته بسببها وطبقت شهرته الآفاق. وهو آية من آيات العمارة الإسلامية، الواقع أن قصر الحمراء جميعه من أجمل الآثار الإسلامية ليس في الأندلس

(1) أحمد ثاني الدوسري، نفس المرجع، ص 124.

فحسب بل في العالم الإسلامي أجمع ولقد شاءت الظروف أن يظل هذا القصر سليمًا لم يلحقه التدمير الذي أصاب العمائر الإسلامية بإسبانيا عقب استرداد المدن الإسلامية في إسبانيا، ويرجع الفضل في ذلك إلى اتخاذه مسكنًا للملكين الكاثوليكين فرناندو وإيزابلا عقب سقوط غرناطة عام 1492 في يدهما.

والحق أن الزائر لهذا البهو ليأخذ العجب ويحار في أمره فبأي شيء يعجب، أفبحسن التخطيط وتنسيقه أم برشاقة الأعمدة والعقود المقربصة كأنها خلايا النحل أم بفن الزخارف ووفرتها وتنوعها وكأنها الدنتلا فالواقع أن المشاهد لهذا كله تكاد روعة المنظر تملك عليه أنفاسه. ويحسن بنا قبل أن نتكلم عن هذا البهو أن نذكر كلمة عن تاريخه وما أصابه به الزمن وما حدث له من إصلاحات وترميمات. ولعل أقدم إشارة وصلت إلينا عن هذا البهو هو ذلك الوصف الذي يرجع إلى عام 1502م أي بعد أربع سنوات من سقوط غرناطة في أيدي الإسبان وقد ورد في هذه الإشارة أن أرضية الفناء كانت مغطاة برخام وأنه كان به أشجار من أشجار البرتقال وأن الأروقة كانت مكسوة بالرخام أيضًا، كما تذكر أن عدد الأعمدة 250 عامودًا. وتدل وثيقة موجودة في أرشيف قصر الحمراء ترجع إلى عام 1552م على أن القباب الخارجية التي كانت تغطى الكشكين قد هدمتها وقاية للقباب الداخلية من التلف وحماية لها من الدمار كما تذكر الوثيقة أيضًا أن السقف قد أصلح ونزع الحائر القديم (الرفرف) وذلك عند إصلاح الجص. هذا وقد أصاب قصر الحمراء تلف كبير عام 1951م وبخاصة القاعة الملاصقة لبهو الرياحين أو البركة كما يسمى أحيانًا وكذلك قاعة بني سراج نتيجة حريق من انفجار ذخيرة. وقد تناولت يد الإصلاح هذا البهو عام 1595م واستمرت حتى عام 1661م فغطيت قباب كثيرة وأصلح القرميد الأبيض والأخضر الذي كان لا يزال يغطيها. كما

نزعت أرضيــة قديمة بداخل وخارج الممر مـكونة من قطع صغيرة من الحـجر والزليج وكذلك أصلح الجص.

والظاهر أن الرخام الذي كان يكسو الأرضـية قد نزع في القرن السابع عشر الميلادي ويسـتدل على ذلك من إشارة ترجع إلى عام 1640 م. إذ تقول إن فسيفساء البهو كلها قد نزعت وأجريت إصلاحات متعددة بهذا البهو خلال عام 1708 م، 1838 م، 1878 م، غير أن إصلاحـات العام الأخير بالرغم من كثرتها جاءت ثقيلة الظل بغـيضة إلى النفس رديئة الصنع الأمر الذي أدى إلى تشويه الأصل تشويهًا كبيرًا. وفي عام 1929 م نزع الملاط الذي يغطي جدران الممرات فظهـرت الرسوم المفتـعلة البعيـدة عن الأصل التي قام بعملهـا مرممو القرن الماضي كمـا ظهرت أيضًا أجزاء من الشريـط الجصي القديم المكون من دوائر ومربعات بهـا كتابات نسخية كـان في مكان السفل المصنوع من الزليج. كما فتحت النوافذ التي تضيء الممـرات وكانت قد سدت خلال الأعمال التي تمت عام 1708 م، وأعيـد تغطية أرضـية الممـرات بالرخام على النـحو الذي كانت عليـه في عام 1502 م. وفي عام 1934 م نزعت القبـة ذات القرميد المزجج التي بنيت عام 1859 م وحل محلهـا غطاء هرمي الشكل. وزائر هذا البهـو يصل إليـه من باب صغـير مفـتوح في الجـدار الفاصل بينه وبـين بهو الرياحين أو البركة الذي كان المقر الرسمـي لسلاطين بني الأحمر حيث كانت تقام حـفلات الاستقبـال في قاعـة السفراء بـبرج قمـارش المطل على الفناء المحتوي على بركـة مستطيلة محاطـة بشجر الريحان. وبعبـور هذا الباب نجد أمامنا بهو السبـاع وهو القصر الخاص بسكنى السلاطين شيـده السلطان محمد الخامس (1354 – 1358 م، 1361 – 1391 م) كـما تدل على ذلك النقـوش الكتـابية الـتي تزين الجدران. وهو عـبـارة عن فناء يحـيط به ممر ومن خلف القاعـات والحجـرات. أما الفناء فمـستطيل الشكل تبـلغ أبعاده 126 _ 73 _

5.22 قدما وتتوسطه تلك النافورة التي طبقت شهرتها الآفاق الا وهي نافورة السباع، وهذه النافورة عبارة عن قصعة كبيرة من الرخام قطرها 5.10 قدمًا وعمقها قدمان ويدور حول حافتها العليا من الخارج نقش عربي عبارة عن أبيات من الشعر من قول ابن زمرك الشاعر الوزير. ويحمل هذه القصعة اثنا عشر أسدًا ارتفاع كل واحد منها 2.5 قدمًا تمج الماء من أفواهها حيث تنساب في قنوات تصل إلى نافورتين إحداهما بغرفة ابن سراج والأخرى بغرفة الأختين كما تصل أيضًا إلى نافورتين أسفل الكشكين بكل كشك نافورة وهي من الرخام أيضًا. ويصل الماء إلى قصر الحمراء من نهر حدرة وهو عمل هندسي رائع يدل على براعة المهندسين المسلمين إذ استطاعوا أن يرفعوا الماء من أسفل الجبل إلى قمته فأحالوا تلك المنطقة إلى جنة خضراء وارفة الظلال.

ويحيط بالبناء أعمدة تبلغ 124 عمودًا موزعة حوله فرادى أو مثنى أو ثلاث أو رباع وهي من الرخام الأبيض الوارد من إقليم المرية ويبلغ طول العمود الواحد 10 أقدام وتمتاز برشاقتها وأن لها حلقات بالقرب من تيجانها المخروطية الشكل من أسفل والمكعبة من أعلى، وزخارفها جامدة بالقياس إلى باقي أجزاء الحمراء وتقرأ أحيانًا فوق تيجانها عبارة «ولا غالب إلا الله» شعار بني الأحمر الذي تجده في مختلف أنحاء القصر ويحتمل أن أصل هذا التاج من شمال أفريقية حيث نجد ما يماثل صفاته الأساسية في عمائر عصر الموحدين. ويعلو التاج طبلية من رخام أبيض تقوم بمثابة قاعدة لدعامة من الطوب تستخدم مسندًا للأربطة الخشبية الأفقية التي تربط الأعمدة بعضها إلى بعض. وتغطي هذه الأربطة بالجص والإسكايولا بحيث تكتسب شكل العقد المفصص إلا في طرفي الضلعين الطويلين والكتلتين حيث تحل المقربصات محل العقد المفصص، ومما أكسب هذا البهو أصالة استخدام الأعمدة محل الأكتاف في حمل العقود وهي هنا غير متساوية فيما بينها مما يضفي صفة التنوع لأشكالها

فمثلا نجد بمنتصف كل من الضلعين الكبيرين عقدًا كبيرًا مستديرًا أما باقي العقود في دائرية مفصصة غنية بزخارفها الجصية.

ومن صفات الأصالة أيضًا بهذا الفناء بروز كشكين بالضلعين إلى الفناء كشك بكل ضلع. ارتفاع الواحد منهما 29 قدمًا ويتكون من 12 عقدًا من المقربصات يحملها 20 عمودًا ذوات تيجان مزينة بنقوش كتابية ومزخرفة بالجص المخرم كأنه الدنتيلا. وقبة الكشك نصف كروية ومزخرفة بمتشابكات من نجوم وأشكال متعددة الأضلاع بشكل يدل على بلوغ النجارين الغرناطيين القمة في الإتقان ويذكر أحد الأساتذة الإسبان أن ثمة شرفات كانت لهذين الكشكين تشابه به شرفات جامع السلطان حسن بالقاهرة. ومن خلف هذين الكشكين والأعمدة المقامة حول الفناء ممر عرضه 7.5 قدمًا ويدور حول الفناء وعن ارتفاع واحد كورنيش من الخشب للزخرف الذي يحمل الحائز (الرفرف) الطائر المحمول على كوابيل مزخرفة. وقد جاء في وصف الرحالة الذين زاروا قصر الحمراء ما يفيد بأن ثمة أشجار برتقال كانت مزروعة بالفناء وأن الأشجار النباتية المتسلقة التي تغطي الواجهة على النمو الذي نجده في الشرق كانت مزروعة في بعض الزهريات ولم يكن بالفناء حديقة وهناك من يذهب إلى أن ثمة بركة كانت موجودة بالفناء فضلا عن-نافورات أخرى غير التي ذكرناها. ونجد بعد هذا الممر المزخرفة جدرانه بالعناصر المختلفة بالجص حجرة بكل من الضلعين الكبيرين وقاعة كبيرة مفتوحة على الفناء بالضلعين القصيرين، تسمى إحداها حجرة بني سراج نسبة إلى بني سراج تلك الأسرة الغرناطية التي لعبت دورًا كبيرًا في حوادث غرناطة ونكبت كما نكبت أسرة البرامكة في عهد هارون الرشيد. وهذه الحجرة رائعة في زخارفها وبجدرانها بعض أبيات من نظم ابن زمرك ففي دائرتين بالجهة اليمنى واليسرى بعض الأبيات.

أما حجرة الأختين فقد سميت بهذا الاسم لوجود لوحتين من الرخام متشابهين وهي لا تقل حسنًا وبهاءً عن قاعة بني سراج ويزين جدرانها بعض أبيات من قصيدة ابن زمرك بخلاف العناصر الزخرفية الأخرى. أما القاعتان بالضلعين القصيرين على الفناء فتختلف كل واحدة منهما عن الأخرى من حيث التصميم وتسمى إحداهما قاعدة المفربصات والأخرى قاعة الملوك أو العدل وهي في غاية الفخامة والأبهة وقد أطلق عليها هذا الاسم بسبب وجود رسم يمثل سلاطين بني نصر حول مائدة بالجزء الأوسط من السقف وهم في هيئتهم يشبهون بعض رسوم المدرسة السلجوقية في التصوير التي ازدهرت في القرن 13 م بملابسهم العربية وعمائمهم وسمتهم السامية غير أن رسوم الحمراء تختلف من حيث طريقة رسمها عن أسلوب المدرسة السلجوقية إذ رسمت فوق جلد بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجص وهي هنا أقرب إلى صناعة جلود الكتب من اللاكيه منها إلى التصوير الإسلامي وكذلك تخالفها في ألوانها. ولذا يظن أنها من عمل بعض الفنانين الأوروبيين الذين كانوا موجودين في غرناطة حينئذ والذين أتيحت لهم الفرصة للاطلاع على صور بعض المخطوطات العربية. ومما لا يمت بصلة إلى التصوير الإسلامي الرسوم الموجودة على جانبي رسوم الملوك، تلك التي تمثل صور فرسان وصيد وهي ذات أسلوب أوروبي واضح. أما العناصر الزخرفية التي نشاهدها في مختلف أنحاء هذا البهو فلا تختلف عن العناصر الزخرفية التي تزين باقي أنحاء قصر الحمراء وهي عناصر نباتية وهندسية وخطية، فمن العناصر النباتية نشاهد الورقة الملساء والمثلثة الشكل ذات الفص الواحد ولها كأس أو بدون الكأس والورقة المتماثلة ذات الفصين وكلتاهما مأخوذتان عن زخارف عصر الموحدين وكذلك نجد الورقة المهشرة الأندلسية والمفصصة ويكثر استخدامها أكثر من السابقتين اللتين كانتا مستخدمتان في عصر المرابطين ومما يلاحظ على

الزخارف النباتية بصفة عامة أنها أقل غنى من زخارف القرن 12 الميلادي وأقل تنوعًا، وتتكون العناصر الهندسية أساسًا من اتصالات الأشكال المتعددة الأضلاع البسيطة ونجدها في الخزف والزليج وأرض أجزاء من الجص وتبلغ العناصر الهندسية درجة غير عادية من التعقيد والإبداع الهندسي في التكوينات المتشابكة ونلاحظ فيها التماثل التام والخضوع للقوانين الحسابية وهي سهلة التنفيذ معقدة المظهر. وتعد الحمراء بمثابة متحف للرسوم الهندسية المتشابكة غير أنها مملة، أما النقوش الخطية فهي إما من الخط النسخي المغربي أو الكوفي وتشمل على أدعية وتمنيات لسلاطين بني نصر وأبيات من أشعار ابن زمرك في وصف القصر وأجزائه وكذلك عبارة شعار بني نصر. هذا وتغطي الزخارف الجصية المختلفة الأنواع ما بين نباتية وهندسية وخطية وكذلك الزليج سطوح الجدران جميعها فكأنها قد أسدل عليها ستار مزخرف بمختلف أنواع الزخارف. وقد بلغت العناصر الزخرفية في الحمراء وفي الفن الغرناطي عمومًا درجة عالية من الإبداع والإتقان بالرغم من تنوعها قياسًا على القرون السابقة ولا غرو فإن الفن الغرناطي يمثل أقصى ما وصل إليه الفنانون المسلمون بالأندلس من درجات الإبداع وليس ذلك بغريب فإن غرناطة كانت المعقل الأخير أمام حركة الاسترداد الإسبانية وإليها التجأ الفارون من وجه الإسبان فتجمع بها فنانون من مختلف العواصم الإسلامية الأندلسية يلوذون بها من اضطهاد الإسبان فكان ذلك سببًا لازدهار الفنون بها إلى درجة كبيرة، وفي وقت قصير ولذا هناك من يدعو إلى البحث عن مصدر هذه الزخارف في قشتالة والمغرب العربي. وثمة ظاهرة فريدة نلاحظها ضمن هذه العناصر الزخرفية وهي عبارة عن بعض عناصر طبيعة المظهر لا تمت بصلة إلى التقاليد الإسلامية إذ تمت إلى الأسلوب الأوروبي القوطي، وكان هذا بتأثير الجوار أو وجود بعض الفنانين الأوروبيين بين المسلمين، ولا يقتصر هذا على قصر

الحمراء فقط بل غيره ممثلا في بعض إنتاج الفن الغرناطي كالخزف ذي البريق المعدني. والملاحظ في التخطيط العام لهذا البهو التماثل في الأوضاع بالرغم مما يوجد من اختلاف بين كل وحدة وأخرى وقد ظهر تخطيط قريب الشبه من تخطيط بهو السباع في إقليم مرثية بحصن الكاستييخو، وقد قيل إن هذا البهو من تصميم مهندس مصري يدعى Abenceneid وواضح شدة التحريف في الاسم الإسباني الأمر الذي يجعل التعرف على الاسم العربي من الصعوبة بمكان، وهذه هي المرة الثانية التي يذكر فيها اشتراك مهندس مصري في عمل معماري أندلسي، إذ سبق أن ذكرها لنا المقري اسم مهندس من أهالي الإسكندرية يسمى علي بن جعفر عمل في إنشاء مدينة الزهراء. وهناك من يرى أن مصدر هذا التصميم القاهرة، ولكن لما كانت أعمال الحفائر التي أجريت في الفسطاط والمنازل التي لا تزال باقية إلى اليوم، لم تمدنا بمثل واحد يتشابه مع بهو السباع فإننا نميل إلى القول بأن مصدر هذا البهو قد يكون بهو حسن متقودة وليس هناك ما يمنع في هذه الحالة من أن يكون مصممه هو المهندس المصري المشار إليه وأنه اشتق تصميمه من أمثلة موجودة في إسبانيا الإسلامية[1].

العمارة عند المدجنين

عانت إسبانيا الإسلامية تغيرات جذرية في السلطة السياسية قبل سقوط غرناطة بزمن طويل. وكانت قوات المسيحيين تقوم بهجمات رئيسية لا تقاوم على أراضي المسلمين منذ أواخر القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي. ونجم عن ذلك تباين بين الحكم المسيحي الجديد والبنية الثقافية

(1) د. جمال محرز، بهو السباع بقصر الحمراء بغرناطة، المجلة التاريخية المصرية، المجلد 13، عام 1967م، ص 102.

والاجتماعية الإسلامية القائمة، في عدة مدن. وكان هذا هو الحال في طليطلة حيث فن العمارة والإنتاج الفني الذي تم بناؤه في ظل الحكم الإسلامي، وورثه قادة حرب الاسترداد المسيحيون. وقد كانت المواقف المسيحية من الفنون الإسلامية مختلفة تتناسب والجو السياسي والاجتماعي. وكان الاعتقاد السائد، مدة من الزمن، أن فن المستعربين هو فن المسيحيين الذين كانوا يعيشون في ظل الحكم الإسلامي، ويحمل الطابع الفني الإسلامي الذي لا ينسى. وعندما أحس ولاة الأمر المسيحيون في ظل الإمارة الإسلامية أن ثقافتهم مهددة بالخطر، عملوا على مقارنة الأنماط الفنية الإسلامية التي أدركوها. وفي المقابل شهدت بعض الحقب، التي اتسمت باستقرار أمني نسبيًا، بعض المسيحيين قاموا بتدجين أنماط إسلامية لتلائم أهدافهم الفنية. وتعد قضية تدجين الفن مثيرة للاهتمام، لأنها تمثل حقبة سيطر فيها المسيحيون، وذلك حين أصبحت الثقافة الإسلامية لا تشكل تهديدًا لثقافة المسيحيين ووجدهم. وتعني عبارة فن المدجنين: فن المسلمين. ومن المتوقع أن يكون في صفوفهم مسيحيون ويهود يعملون حرفيين تحت سلطة المسلمين. وأيًا كان الأمر، فقد كان فن المدجنين أسلوبًا فنيًا مرتبطًا برعاية المسلمين له وتشجيعهم إياه. وقد عملت المكانة للزعامة المسيحية على عودة انتشار الفنون الإسلامية، وسمحت لمهارات إسبانيا الإسلامية التقليدية أن تكتسب معاني جديدة تلائم حماتها الجدد. ومن الأمثلة التي يمكن تتبعها في هذا المجال المسجد الصغير في «باب المردوم» قرب أسوار مدينة طليطلة، فقد بني على أنقاض كنيسة فيزقوطية؛ إذ استخدمت في بنائه بعض أجزاء هذا المعبد المسيحي. واستغلت كثافة الآجر التقليدي لتكوين سطح مستو وبناء يعيد إلى الأذهان الأشكال المخروطية لهذا المعبد الذي يشبه السرادق. إن القباب الجصية التي تحاكي الأنماط الأثرية في مسجد قرطبة الكبير تستخدم مواد محلية

تستحضر معلمًا أثريًا. وإبان تنصير مدينة طليطلة (أواخر القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي) بقيادة ألفونسو الثامن، أضيفت قبة ضخمة إلى خطة المسجد ذات المشربيات (المناظر) التسع، فتحول بذلك إلى كنيسة دائرية تضم في داخلها محرابًا. ومع أن صور الفن التشكيلي الملونة قد حولت مظهر النصب من الداخل، فقد أتم تنفيذ المشروع برمته بناؤون كانوا يعملون حسب التقليد الذي اتبع في بناء المسجد قبل مائتي عام؛ إذ شيد البناء كله من الطوب (الآجر) المرصوص بدقة بأسلوب «سن المنشار» كما في الأعمال السابقة. ويتألف اتصالها المفصلي من ممرات غير نافذة تحتضن نافذة آنية أيضًا، وقد حبكت جميعها بأسلوب مخطط ينم عن كثافة الطوب نفسه. وفيه كثير من الفصوص المفضية لموقع الفصوص المتعددة والقناطر البارزة من زخرفة القبة في بناء المسجد، ولكنها تحكي المغزى من استمرار التشابه في الزخرفة المنقوشة على الجوانب القديمة من المسجد. وهناك أسباب عملية لمثل هذه المحاكاة والاستعارة، منها: الحاجة إلى قوة عمل قائم على بناء الكنائس المهدمة والتراكيب المعدة لاستقبال القادة المسيحيين ورجال الكنيسة الجدد الذين مكن لهم. ومع ذلك، فهناك اهتمام واضح بدوام التصور من جانب أولياء الأمور، أو على الأقل، الزهد في تمييز المباني الجديدة المقدسة في عرف الاسترداد المسيحي بإجراء أي تغيير على مكونات التصوير الخارجي. إنها الزخرفة الداخلية للمباني، واستخدام التصور الفني للأحداث والطابع المسيحي للخطة التي تقرر الثقافة الجديدة. وقد نشأ خلاف حاد بين فريقين: فريق يرى تحويل مواقع المساجد إلى كنائس، كما حدث بالفعل مع مسجد باب المردوم الذي حول إلى كنيسة كريستو دي لا لوز (Cristo de Lauz)، وفريق يرى امتلاك بعض القوة واستمرار سيادة التقاليد المحلية التي نشأت في حقبة سيادة المسلمين على طليطلة. إنها معضلة القيادة المسيحية الجديدة التي وجدت نفسها

تحكم شعبًا في نفسه آثار قوية لثقافة عدو سيطر عليها المسيحيون بهيبة وخوف. وهذا الإعجاب تم إبطاله في سنوات السيطرة الإسلامية على شبه الجزيرة، ولكنه يبدو الآن آمنًا في مواجهة السيطرة السياسية ليعطي مثل هذه الاتفاقية الثقافية حكمًا مطلقًا.

حمل الاستخدام المبكر لأسلوب المدجنين في أنحاء أخرى من البلاد معنى مشابهًا. ويعد تبني هذا الأسلوب في قشطالة (Castile) مرجعًا لنجاح حروب الاسترداد. ومن جهة أخرى، فعند ارتفاع نسبة تطور النمط الروماني في فن العمارة في الشمال المسيحي، ينشأ سؤال: هل يمكن أن تبنى كنائس «سهاغون» (Sahagun) المهمة برمتها على نمط المدجنين المستورد الذي يعتمد على الآجر؟ وهنا تأتي أهمية الواقع العلمي؛ فقد استقرت في قشطالة جماعات مسلمة من البنائين وعمال الآجر، وجاء بعضهم مع ملوك المسيحيين بوصفهم جزءًا من المستوطنات على التخوم. وكان أجرهم الذي يتقاضونه أقل كثيرًا من أجر العمال العاملين في إنشاءات النمط الروماني الذي كان سائدًا. ولكن هذه الحقيقة تساعدنا في الاطلاع على الدعوة الدائبة في انتهاج النمط الذي كانوا يبنون به؛ ففي سان تيرسو دي سهاغون (San Tiso de Sahagun) كان قد بدئ ببناء كنيسة بثلاث قباب من الحجر المنحوت يفترض أنها من النمط الروماني الذي يقام على الطريق لأغراض الحج، وهو نمط تم تشكيله في فرنسا ونقل إلى إسبانيا لاستخدامه في المنشآت الدينية مثل كنيسة الإبرشية في فرومستا (Fromista). وبعد أن بنيت مداميك من قباب سان تيرسو أكمل البناء على طراز الأقواس الآجرية غير المفرغة، وحواف الجدران التي تحاكي نمط طليطلة. ومع احتمال أن التغير الفجائي في البناء جاء لتلبية اعتبارات عملية، فقد كان استقرار بنائي طليطلة في الشمال نوعًا من الدعاية والتملك.

وفوق ذلك، فمن الصعب أن نرى مثل هذا التـغير الكبير في نمط البناء وأسلوبه التقني دون افتراض وجود مغزى لهذا النوع الغريب الجديد الذي يمتاز بالزركشة والزخرفة؛ لأن الوعي الذي يختص بالأنماط الفنية التي تحمل مغزى ثقافيًا، قد جاء من خارج شبه الجـزيرة التي كان يسكنها المسلمون والمسيحيون في توتر دائم ومتـغير. وقـد أتاح هذا لتبني النمط الرومـاني واتخاذه مرجـعًا للثقافة المسيحية الشمالية برمتها، وليصبح ذا مغزى شرعي وثيق الصلة بتدجين بناء الطوب، وهو النمط الفني الغريب الذي اتبع لمحـاكاة النمط الإسلامي في طليطلة المسلمة. ونجد في كنيسة سان رومان (San Roman) في طليطلة صورة أخرى من فـن المدجنين؛ إذ أن شهرتـها جاءت من المزيـج الفني من الثقـافة المحلية التي كانت تـلقي بظلالها على المباني الأصلية للشكل المسـتعار. ومن المعروف أن كنيسة سان رومان بنيت 618 هـ/ 1221 م على الطراز نفسه الذي اتسمت به قباب كنيسة «كريستو دي لا لوز»، ولكن باستخدام رسوم تشكيلية غريبة في الداخل، ولابد أن يكـون ذلك جزءًا من حماسهم لبناء كنيـسة بعد استرداد المدينة. وكـانت الرسومات تغطي مسـاحة كبيرة دون إتـقان، ولكنها تضم أشكالا ذات سخرية لاذعة، وتحكي قصـة تمثل مفاهيم الكتاب المقدس، في حين كانت النقوش التي تحـيط بهذه الصور أكثر مطابقـة للنصب التذكارية الإسلامـية منها للمـسيحيـة. ولكن مما يبعث على الدهشـة أن تكون أقواس الممرات في الكنيـسـة مطلية بألوان حمراء وبيـضاء ونقوش عربية مـضافة إلى النقوش اللاتينية. وكانت الـرسومات الكبيرة كافية لتـخليص الكنيسة من أي امتزاج محتمل بعبادة المسلمين. وقـد يمثل استخدام النقوش اللاتينية تبني عادة من التفكير تـتـضمن الكتابة في الترصيع الفني المعمـاري. إن استخدام الألوان المتعاقبة والنقوش العربية تشير إلى صلة أعمق بين البنائين ومستخدمي الكنيسة وبيئـتهم؛ لأن هناك إيحـاء بوجود ثقـافة مشـتركـة من حيث اللغـة المحكية

والمكتوبة تعود إلى سنوات طويلة من حكم المدينة؛ يضاف إلى ذلك اللغة المشتركة من حيث الأشكال الفنية التي بدأت بصبغة إسلامية، وأصبحت جزءاً من رؤية ثقافية محلية وزركشية شهدت تاريخًا وثقافة لأهل طليطلة. ويبدو أن الأمر كذلك في ما يتصل باليهود الذين كانت كنائسهم مزخرفة على غرار طراز فن المدجنين القريب من الطراز الذي اتبعه الغرناطيون. وكان أقدم هذه الكنائس قد تم بناؤه في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي في مدينة سانتا ماريا لا بلانكا (Santa Maria Blanca) ثم حول إلى كنيسة، في الوقت الذي ما تزال معالم مخطط بناء شبيه بالمسجد ظاهرة للعيان، ملتفة بدعامات القناطر البيضاء ذات الأذرع الثمانية المتوجة بنفائس الجص المغطى بأكواز الصنوبر الملتف بشكل مجسم تدب فيه الحياة، كما يلي ظاهر العقد وعروات عقد الأقواس والجدار العلوي لكل قاعة أشكال نافرة من الجص الرصين. إن أثر إطلالتها على القاعة بشكل جانبي يشبه ذلك في مسجد المهاد شبهًا تامًا من حيث الارتفاع والزخرفة، مع أنه يصعب إصدار حكم قاطع على المظهر العام في غياب أساسات البناء الأصلية. ومهما لاحظنا من تشابه بين الكنيسة والمسجد فلا يعزي ذلك إلى تشكل العقائد وحدها، بل إلى عالمية الشكل الفني أيضًا. ومن السهل أن نميز كنيسًا بناه صموئيل هاليفي أبو العافية (Samuel Halevi Abulafia)، المعروف بكنيس الترانزيتو (El Transito) في طليطلة. وهو كنيس مستطيل عريض، فيه عدة مشاك (جمع مشكاة) للاحتفاظ بلفائف التوراة. وللكنيس ممر خاص يؤدي إلى بيت القيم عليه؛ لأنه لم يكن مخصصًا لعبادة الطائفة اليهودية، ولكنه كان لعبادة أبي العافية الذي كان وزيراً للمالية ومستشاراً للملك بيدرو الصارم. وكنيس أبي العافية مغطى بأشكال نافورة من الجص الملون يبدو في الطراز الغرناطي أكثر وضوحًا من طراز مسجد المهاد الذي انعكس في بناء كنيس سانتا ماريا لا بلانكا.

ويبدو أن الاتصال بالفنون الإسلامية لم ينته؛ لأن التدجين يمثل جدلا نشأ بعد انحسار الحكم الإسلامي، ولم يكن مجرد مجموعة من البنائين المسلمين المدربين الذين يبحثون عن عمل، بل كان جزءًا من نسيج ثقافي يعتمد بعضه على بعض في أرض عرفت حكومات كثيرة مختلفة. وهذا يتضمن فكرة عن الفن، نمت وتغيرت وجددت العودة إلى الفنون الإسلامية التي كانت تغذي جذورها. وتشير المراجع المعاصرة لكنيس أبي العافية إلى أن جدرانه كانت مفصولة بطبقة من الزينة، وكانت الجدران العلوية موشاة بحلة من أغصان الزينة الملتفة حول القناطر والأقواس. وكان الكنيس مغطى بمجموعة من النقوش العربية والعبرية. وكانت النقوش العربية عبارة عن ابتهالات حميدة توحي مرة أخرى بوجود لغة مشتركة. أما يهود طليلة فقد كانت قوتهم الإستراتيجية تكمن في معرفتهم بلغات المدينة الثلاث. ولكن كان ثمة اهتمام بالنقوش العبرية؛ لأن القصائد التي كتبت بها كانت تتعلق براعي المبنى، وتذكر باستخدام الزخارف والنقوش في قصر الحمراء في غرناطة، كما تذكر المرء بالمكانة التي وصل إليها يهود البلاط في ظل رعاية الأمير المسلم وليس السيد المسيحي. وربما كان الوضع أكثر تعقيدًا مما يبدو؛ فسيد أبي العافية كان بيدرو الصارم، المعروف عنه أنه من بني قصر «الكازار» (Alcazar) في إشبيلية، حيث ترى فناء بعد فناء وغرفة-فوق غرفة تمثل مجتمعة قصرًا شبيهًا بالقصور الإسلامية كقصر الحمراء الذي يوحي بعظمة الملك. ولكن بناء الكازار يشير مخططه إلى نوع من الاضطراب والتحير، وفيه تركيبات من الجدلات الفاخرة مثبتة فوق أعمدة دقيقة، ويلاحظ أن قواعد أعمدة القرميد منحوتة بأشكال هندسية ولوحات كبيرة من الجص المزين بنقوش عربية. وهذه الدلائل مجتمعة هي شاهدنا اليوم على أنه لا وجود في إسبانيا لتصور خاص عن الملك من دون الإفادة من التصور الإسلامي الأسطوري له، المتمثل في قصر الحمراء في السنوات الأخيرة من الحكم الإسلامي.

خلد قصر الحمراء؛ لأنه كان رمزًا دينيًا ذا صبغة سياسية، عدا كونه تحفة فنية تمثل قوة الثقافة التي أبدعت لنا صورة موحية للملك، والتي كانت أقوى من آلاف الفتوحات العسكرية. ولعل ذلك هو ما سعى بيدرو لاستثارته في إشبيلية وبعض المدن الأخرى التي تشبهها؛ وقد يكون صورة لتركيبة شاملة لحياة أرستقراطية سعى إليها أبو العافية في طليطلة، وهي التركيبة التي تلمح باستمرار إلى حق الامتياز والسلطة. وقد أدت هذه التصورات والتركيبات إلى ذيوع نمط فن المدجنين في عدد من المنشآت الملوكية؛ إذ ليس من قبيل المصادفة أن تعطي راية الموحدين العسكرية المعروفة براية لاس نافاس دي تولوزا (La Navas de Tolosa) إلى دير لاس هويلغاس في برغش؛ فملاط الجص الذي يضم أشكال طيور لطيفة غائرة في عقد مجدولة أو في أبواب خشبية، وإضافات تقليدية هي نفسها التي وشي بها منبر مسجد الكتبية (Kutubiyya)؛ تحكي كلها قصة ثقافة سلبت وصارت غنيمة للأمير المظفر. وكان الملك ألفونسو العاشر (Alfonso X) ينوي بناء كاتدرائية في ليون تشبه كاتدرائية ريمس (Reims) في فرنسا حيث يتوج ملوك فرنسا. وقد أشرف بنفسه على بناء عدد من المعالم لها طابع المدجنين في أنحاء مختلفة من إسبانيا، ومن أهمها موقع الكنيسة في مسجد قرطبة الكبير الذي تم تملكه، ويعرف الآن بكاتدرائية القديسة ماري، وهو المكان الذي كان يأمل أن يدفن فيه. ووجد في ذلك الوقت مكعب صغير في فناء مسجد كبير بقي على حاله، مغطى بأعمال الجص المدجن، متعدد الأجزاء تلفه الأقواس والقناطر والتصاميم الهندسية التي تقوم على أعمدة مرصعة بالزخارف والفسيفساء. وهو عمل فني على طراز المدجنين قام به المصورون ومعلمو فن المدجنين الذي يبرز شيئًا من قدرة ألفونسو في استخدام نمط الفن المعماري للتعبير عن الأوضاع السياسية الملائمة؛ فالكاتدرائية القوطية في ليون عبرت عن اهتماماته الأمبريالية العالمية،

في حين أن بناءه وتراكيبه على طراز المدجنين تنبع من محاولاته الدائبة لخلق صورة ملك في وطنه يحكم السيطرة على الاختلاف الكبير في المسائل العرقية والدينية التي كانت تسم الممالك الإسبانية المسيحية السريعة النمو والتطور. وفي أراغون كان التركيز على إدخال نمط المدجنين إلى معالمها كبيرًا، وامتد هذا النمط ليصبح جزءًا من التقليد المحلي المتذبذب. وهناك سلسلة من الأبراج الجميلة ما تزال قائمة منذ القرن الثامن الهجري/ الرابع الميلادي، تذكر المرء بمآذن الموحدين؛ إذ كانت سهلة التصميم وذات شكل هندسي، وتميزت بنوافذها ذات الأقواس المزدوجة، ولوحاتها المأطورة المتشابكة ذات القرميد ذي التهوية المريحة. ولكن التصاميم الرئيسية في برج سان سلفادور (San Salvador) قد ضوعفت لتشمل تعرجات وأشكالا نجمية غير ملائمة، وكان هيكله الكلي ملفوفًا، بدقة متناهية، بألواح من الخزف الملون. وتلاشت بذلك الهندسة الإسلامية ومنطقها اللذان كانا يمثلان قلب هذه الزخرفة في ظل الحكم الإسلامي، وأصبحت تراثًا محليًا متذبذبًا عاصر زركشة سطحية معقدة أصبحت جزءًا من التراث القومي. وقد أدمجت مبادئ الزخرفة التي دخلت فن المدجنين، من خلال مصادر الموحدين أو النصريين، في لغة فنية عامة من الأشكال شارك فيها المسلمون والمسيحيون على حد سواء. أما فن التصفيح أو عقود فن العمارة، إبان النهضة، الموجودة في سلمنقة (Salamanca)، فإن التصاميم التقليدية فيها تغطي واجهة البناء، وتخلق جوًا من الرعب، وتشبه زخارف الجص الإسلامي، ولكن بمواد زخرفية دخيلة وجديدة. إن مبدأ الفن المتشابك فوق واجهة الزركشية أصبح نمطًا محليًا تتشكل منه أنماط فن العمارة المستجلبة. أما اليوم فقد أصبحت عناصر نمط المدجنين محلية، ولكنها مركونة جانبًا. وتظهر في العروض الثقافية والكرنفالات المعمارية لتمثل شيئًا تقليديًا قديمًا في التاريخ الإسباني، ولكنه فن لا تبدو عليه الملامح الأوروبية الذي

كانت تسعى إسبانيا الحديثة دومًا لتقليده. ويتضح أن فن المدجنين في العمارة يحمل شواهد فنية على حقبة غزيرة الإبداع في تشكيل الثقافة الإسبانية، ويعكس ضغوط الانحسار السياسي والصبغة العرفية من خلال ضبط الأشكال المصورة التي بدأت إسلامية وأضحت محلية، وأصبح معناها مرادفًا للسيادة الإسبانية، ولما كانت إسبانيا تسعى إلى تثبيت وجودها في مستعمراتها في أمريكا الجنوبية والوسطى، فقد اختارت هذا الفن ممثلا لهذا الحضور؛ لانتشاره الواسع زمانيًا ومكانيًا بوصفه تراثًا فنيًا بدأ بمجيء الحكم الإسلامي إلى إسبانيا. وقد بدأت فنون المدجنين على أساس تماثلها الواعي مع المجتمع الإسلامي تاريخًا ورعاية ومشاهدة. ولكن فكرة الاسترداد وما صاحبها من تملك سياسي حولت هذا الفن إلى أساطير ومبادئ انفصلت عن أصولها، وسياقها، فصار هذا الفن يعبر عن فكرة الإمارة والثراء والرمزية والأهلية، وأضحى في النهاية إسبانيا الإسلامية[1].

الحدائق

تفتقر الحديقة الأندلسية إلى التوثيق بالصور، خلافًا لما حظيت به الحديقة الإسلامية في كل من بلاد فارس والهند. وعلى أي محاولة لاسترجاع شكلها القديم أن تقوم على أساس الأمثلة الباقية أو التي أعيد اكتشافها بالتنقيب، واستتمام ذلك بما كتبه معاصرو تلك الحدائق عنها. لكن الدمار الذي لحق بالمخطوطات العربية بعد سقوط غرناطة أدى إلى شح المصادر الأدبية الباقية، ولم ينتج الأندلسيون سجادًا يصور الحدائق على غرار ما صنعه الفرس في القرن الثامن عشر. وقد بالغ الباحثون الذين كتبوا حول هذا

---

(1) جيريلين دودز، تراث المدجنين في فن العمارة، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ص 861.

الموضوع في الاعتماد على الشكل الراهن للحدائق الموجودة في المواقع الإسلامية، متجاهلين بذلك أن الحديقة بطبيعتها أقل الأشكال الفنية ثباتًا؛ إذ يكفي فصل واحد من فصول السنة لإحداث تغير ملحوظ. كذلك تزداد المشكلة تعقيدًا في الأندلس بتصادف اكتشاف القارة الأمريكية سنة سقوط غرناطة، وهي حادثة غيَّرت من طبيعة التوزيع النباتي في أوروبا تغييرًا حاسمًا. ولم يكن تحويل القصور والحدائق الإسبانية إلى الأسلوب الإيطالي تحت تأثير عصر النهضة، في عملية أدت إلى محو التراث المحلي في أقل من قرن واحد - لم يكن هذا التحويل أقل خطرًا من سابقه. إن الحديقة الإسلامية شكل من أشكال الحديقة الفردوسية، وهذا مفهوم يفهم بأشكال متباينة حسب السياق الذي يرد فيه. والحديقة الأندلسية شكل من أشكال الحديقة الإسلامية. وتزودنا الحديقة الأندلسية بالدليل المادي الوحيد على طبيعة الحديقة الإسلامية قبل العهد التيموري. ومن مكوناتها الأساسية الأرضية المرفوعة؛ والري بواسطة ضغط الجاذبية؛ و«التقسيم» وهو بركة تتجمع فيها المياه أو تكون هي مصدر توزيعها؛ والممرات المشكلة تشكيلاً محددًا، وتضم قنوات يتم الري بواسطتها. والممرات تحدد شكل الرقعة تحديدًا واضح المعالم، مع ترك المجال لممرات معالمها أقل وضوحًا ضمن المناطق المحددة المعالم. ويبدو أن التشكيل الرباعي كان هو التشكيل المعتمد؛ لكن لم يكن ذلك هو الحال دائمًا بالضرورة. وتتوزع المناطق الخضراء والمياه توزيعًا محوريًا هندسيًا؛ لكن هذا الاتساق مستمد من الترتيب المنتظم لعمارة القصور، حيث توجد «جوابات» أو علاقات تماثل محددة المعالم بين الأشكال المختلفة. لكن لا شك في أن علاقات تقل في انتظامها عن ذلك قد وجدت في أماكن أخرى.

ومع أن صحن سامراء، الذي نشر هيرتسفلد صورة له، يعود إلى حوالي 2000 قبل الميلاد؛ إلا أنه يمثل الشكل البدائي للحديقة. وهو النموذج الذي تبعته كل المخططات اللاحقة، أقصد التقسيم الرباعي للمكان (chahar - bagh). وقد يكون من الممكن تفسير ديمومة خطة الماندالا بالرجوع إلى أفكار يونغ (في كتاب الإنسان ورموزه)؛ ولكن هذا التفسير من الناحية العملية ليس غير حل جذاب لمشكلة ري مساحة مربعة أو مستطيلة الشكل؛ إذ لم تكن تلك الخطة سوى حيلة للاقتصاد في استعمال المياه. أما إذا قرأنا هذه الخطة قراءة رمزية فإن المحورين المتقاطعين قد يماثلان أنهر الفردوس الأربعة (جيحان وسيحان والنيل والفرات)، وهي الأنهر التي ذكرها الحديث النبوي بالاسم. والتفسير البديل لذلك هو أن هذه الأنهر هي أنهر الخمر، الماء غير الآسن، والعسل المصفى، واللبن الذي لا يتغير طعمه، وهي الأنهر التي يرد ذكرها في القرآن، رغم أن التقاء هذه الأنهر في نقطة واحدة يقلل من احتمال هذه الفرضية. وإذا ما كان لنا أن نثق بماركو بولو، فإن أمثال هذه الأنهر وجدت فعلا في حديقة شيخ الجبل التي شيدها في الموت متبعًا فيها الأوصاف الأخروية في القرآن. كان الشيخ يدعى في لغتهم علاء الدين. وكان قد سيّج واديًا يقع بين جبلين، وحوله إلى حديقة هي أكبر حديقية شاهدتها العيون وأجملها، تملأها شتى أنواع الفاكهة. وقد أقيمت فيها الأجنحة والقصور من أبدع ما يمكن أن يتصوره الخيال، وكلها موشاة بالذهب وأجمل التصاوير. وكانت هنالك أيضًا قنوات ينساب فيها الخمر واللبن والعسل والماء انسيابًا، وجماعات من أجمل نساء الدنيا يلعبن على شتى أنواع الآلات، ويغنين أجمل الغناء، ويرقصن رقصًا يخلب الألباب. ذلك أن الشيخ أراد قومه أن يؤمنوا بأن تلك هي الجنة فعلا. لذلك صممها حسب الوصف الذي أعطاه محمد لجنته، أي أنها حديقة غناء تجري فيها أنهار الخمر واللبن والعسل والماء،

وتملأها النساء الحسان لمتعة ساكنيها. وقد عبَّر أحد الباحثين عن اعتقاده بأن هذه الحديقة يجب أن تسقط الآن من عداد ما نعرفه من الصور الشرقية، لأن الحملة البريطانية التي ذهبت إلى المنطقة في أواخر العقد السادس من هذا القرن لم تعثر على أي أثر لهذا المكان المسحور الذي أغرى الحشاشون فيه للخضوع المطلق. ولكن يتضح من وصف الحملة أن المنقبين لم يحفروا في المحل الصحيح، في «واد بين جبلين»، حيث كان يمكن للقنوات أن تسحب المياه المتجمعة أسفل الصخور وتفضي بها إلى مكان مسيج. على أن هذه المحاولة لتجسيد عناصر الجنة القرآنية تجسيدًا حرفيًا ذات أهمية، لأن النصوص القرآنية، سواء أقرئت قراءة حرفية أم مجازية، تصف جنة حسية، جنة ذات مياه وظلال. ومع أن الصيغة الألموتية كانت محاكاة عمياء للوصف القرآني، إلا أنها هي الصبغة التي اتبعت في كل مكان آخر تقريبًا، وإن كان ذلك بقدر أكبر من الحرية. وإذن نجد أن الخطة الأساسية للحديقة الإسلامية تنشأ من تلاقي تصورين حول الكيفية التي يجب أن تكون عليها الجنة: أحدهما فارسي وثانيهما عربي؛ وقد أدى التلاقي إلى الانتشار (من خلال الفتوح). وأصبحت هذه الحدائق في إسبانيا الإسلامية أماكن يستمتع الناس فيها بالأحاسيس التي أثارتها فيهم طبيعة بالغة الخصوبة، وتشمل هذه الأحاسيس «النظرة، وأصوات المياه، وتغريد العنادل، وروائح الزهور، والملمس الرقيق للزهور على الجلد؛ كل ذلك في جو من الجنة القرآنية. لقد كان ابتكار الخطة الرباعية ابتكارًا حاسمًا، لأنه عنى أن الماء هو المبدأ المنظم للحديقة الإسلامية». أما البيت ذو الصحن الداخلي، وهو الشكل المعماري الذي يضغط مفهوم الحديقة ويعطيه الشكل النمطي، فلم يدخل إلى إسبانيا عن طريق العرب؛ بل كان هو الشكل المعتاد في شبه الجزيرة الأيبيرية، وهو شكل وجد العرب أنه يناسب ذائقتهم. ولم تؤد الحدائق المنظمة داخل القصور وظيفة الصحن الداخلي فحسب، بل

فصلت أيضًا بين وحدات القصر التي اعتبر كل منها وحدة شبه مستقلة ضمن خطة شاملة صبغتها النباتية أغلب من صبغتها المعمارية. وقد وجدت قصور كهذه داخل حدود المدن وخارجها؛ لكنها انحصرت في أرباض المدن. ووجود الحدائق داخل الحمراء، التي دخلتها حياة المدينة بشكل مكثف، ليس موضع شك على الإطلاق. فهناك الشهادة المعاصرة التي تركها لنا سفير البندقية، أندريا نافارجييرو، الذي كتب بعد أن زار الحمراء في رسالة يعود تاريخها إلى آخر مايو 1526 م أن «أولئك الملوك الكفرة كانت لديهم، إضافة إلى هذين القصرين الباذخين (قصر قمارش وبلاط الأسود)، أماكن أخرى كثيرة للنزهة كالأبراج والقصور والبساتين والحدائق الخاصة داخل أسوار الحمراء وخارجها». فإن كانت هذه الأماكن صغيرة كانت أقرب إلى الفيلات؛ إن كانت واسعة غدت أقرب إلى المدن القصور، على غرار فيلا هادريان في تيفولي. ومن الأمثلة على ذلك «مدينة الزهراء ومدينة الحمراء»، بينما مثلت كل من العامرية (أموية) وجنان العريف (نصرية) الشكل الأصغر، شكل الفيلا المستخدمة للاستجمام (أي أن السكنى فيها كانت تتحلل من مقتضيات التعامل الرسمي أو البروتوكول). وقد سكن الحكام عمومًا في قصر محصن يشتمل على شبكة من الصحون المفضي بعضها إلى بعضها الآخر؛ وكان ذلك أسلوبًا في الحياة أقل اكتظاظًا من المدن خارجه، ولكنه لم يكن يختلف كثيراً. وقد ألحقت بالقصور مقابر خاصة وأضرحة لأفراد السلالة. وكان البانثيون المالكي، الذي كان يشار إليه دائمًا كنائيًا باسم «الروضة»، روضة بالفعل وبالاستعارة لأن المساحات الثانوية في الحديقة كان تضم رفات الأموات الذين لا تبلغ أهميتهم أهمية أهل القصر. غير أن إشارة نافاجييرو لحدائق داخل الحمراء لا تساعدنا في تحديد مواقعها. وأي محاولة لمطابقة مواقعها مع مواقع قائمة في الوقت الحاضر ستكون محفوفة بالمشكلات. ومع أن النصوص

الأندلسيـة تزخر بالإشـارات إلى الحدائق، إلا أن وصف الحـدائق ذاتها نادر. على أن هناك وصفًا لا يقدر بثمن يعـود إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميـلادي يصف حديقة من عـصر قرطبة، وفيـه تظهر الكلمة الأسـاسية «حير» والحـير هو متنزه للصـيد؛ ولكنه حديقة للاسـتجمام أيضًـا. والمقارنة الدقيقـة بين النصوص التي ترد فيها هذه الكلمـة لا تدع مجالا للشك في أن الحير، وهـو المكان المسور، هو المقابل العربي لكلمـة الفردوس (paradeisos) اليونانية، لأن هذه الكلمة مشتقة من كلمة (pairidaeza) في الفارسية القديمة، وهي كلمـة مكونة من (pairi) (حول) و(daeza) (جدار أو سـور). والكلمة مألوفة من أسماء تلك المباني المشيدة باعـتبارها قصورًا صحراوية في الصحراء الشامية، مـثل قصر الحير الغربي وقـصر الحير الشرقي. والحيـر تشويه لكلمة «الحائر» وجـمعـها «حوائر»، وتعـني الحوض، وهي كلمة تعـني، من خلال الاستعارة المرسلة، المزرعة التي تسـتقي منه. والكلمة يوردها لسان الدين ابن الخطيب (713 هـ/ 1313 م - 776 هـ/ 1375 م) في وصـفـه لـلحـمـراء: «ومدينة (الحمراء)، دار الملك، مطلة على معـمورها في سمت القبلة: تشرف عليه منهـا الشرفـات البيض، والأبراج السامـية، المعاقـل المنيعة، والقـصور الرفيعـة؛ تعشي العيون وتبـهر العقول. وتنحدر مـن فضول مياههـا وأفياض حوائرها وبركـها في سفـحه جداول تسـمع على البعـد أهزاجها». إن الحـير فـردوس، أي حديقـة مسـورة، أو ما يدعى باللاتينيـة (hortus conclusus). وهكذا يكون حير الحيوانات حديقة حـيوانات تسور للمحافظة على الحيوانات داخلها. وقد أولع ملوك العرب بجمع الأنواع النادرة، سواء من الحيوانات أو النبـاتات، في قصـورهم. ولذلك فـإن الحيـر يمكن أيضًـا أن يكون حديقـة للنبات. وقـد كان الحير جـزءًا أساسيًا يـلحق بالقصر الأموي، وبخـاصة في الصحـراء؛ حيث لم يكن الحصـول على الخضراوات من الســوق ممكنًا. وقد

أحاطت الأسوار المدعمة بالمزارع والبساتين التي كـانت تزود القصر باحتياجاته وتسقي إمـا بالقنوات الأرضية أو المرفوعـة. ومن الممكن أن نعد المتنزه الواقع في ماليـزون في عصر جوزفين، بما ضـمه من حيـوانات وحمامات ومـشاتل ومزارع تضم النبات الغريبـة، حيرًا؛ مثلما يمكن أن نعد أيضًـا قصر التريانون الصغير لفترة من الفترات في عصر لويس الخامس عشر حيرًا. ورغم أن الحير كان يضم نبـاتات وحيوانات نـادرة لامتناع الحاكم، إلا أنه في الأسـاس كان يؤدي وظيفة محددة، هي تزويد المائدة الملـكية بالطعام. وقد وصف الفتح بن خاقان، في معـرض إشارته إلى دفن أديب حدث 426 هـ/ 1035 م، حديقة تعود إلى عصر قرطبة الذهبي؛ أي إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي أوائل القرن الخامس الهجري/ الحادي عـشر الميلادي. ولم يكن الشاعر الذي كان من حسن حظـه أن يستمتع بعد مـوته بنعمها، ألا وهو ابن شـهيد (382 هـ/ 992 م - 426 هـ/ 1035 م) - لم يكن هذا الشاعر غـريبًا عن هذه النعم في حياته، لأنه غالبًـا ما استمع هو ومالكها فيها مـعًا، إن كان لنا أن نصدق ابن خاقان. وكان مـشهد هذه المتع متنزهًا يعرف بحيـر الزجالي المسمى باسم صاحبـه، وهو الوزير أبو مروان الزجالي. ويشـير ابن خاقان في وصـفه إلى «الروض» الذي «اعتدلت أسطاره» (وهو ترتيب من الواضح أنه نتيجة لازدراع الأشجار وتشذيبها). ويبرز بشكل خاص صحنه المتميز بمرمره الصافي البياض الذي «يختـرقه جدول كـالحية النضنـاض» وبه «جابية» لتـجميع الميـاه، «وقد قرنست بالذهب واللازورد سماؤه» وتدل كلمة «الصـحن» على الرقعة الخالية أو البقعـة المرصوفة؛ بينما تسـتقي «الجابية» من الجدول المتـلوي الذي يخترق الصحن.

يبـدو أن قصـر المعتـصم (الصـمادحـية) فـي ألمرية في القرن الخـامس الهجري/ الحادي عشر الميـلادي كان يحتوي على ترتيب مماثل؛ حيث ربطت

الجداول المتلوية الأحواض المختلفة بعضها مع بعضها الآخر. وقد شبه هذا الأمير الشاعر (443 هـ/ 1051 م - 484 هـ/ 1091 م) في إحدى قصائده، الماء الجاري في حديقته بـ «أرقم قد جد في هربه». وهناك في القصبة في مالقة قطعة من الحجر الفيزيقوطي استعملت في العهد العربي مزرابًا يصب في جدول يتلوى. ومن الواضح أن العرب قد سحرتهم المياه وهي تجري في جداول تتلوى. وهذه الكلمة «جدول» (وجمعها جداول) هي التي استعملها ابن سراج في كتابه المرسل إلى الفتح بن خاقان عن جداول الزهراء أو سواقيها ليميز بين مجرى الماء المصطنع والطبيعي (أي النهر). ويستعملها ابن الخطيب للقنوات المصطنعة التي تصرف المياه الزائدة من الحمراء في القطعة التي اقتبسناها أعلاه. ولربما شابه الجناح الموجود في حير الموجود في حير الزجالي جناحا آخر يعود إلى التاريخ نفسه تقريبًا في القصبة في مالقة؛ حيث استند السقف الخشبي على قناطر وبرز من فوقها أفقيًا، وهي قناطر تشبه تلك تجاور المحراب في جامع قرطبة. والأجزاء المهمة من وصف ابن خاقان هي هذه: «وهذا الحير من أبدع المواضع وأجملها وأتمها حسنًا وأكملها؛ صحنه مرمر صافي البياض يخترقه جدول كالحية النضناض؛ به جابية كل لجة فيها كابية. وقد قرنست بالذهب واللازورد سماؤه، وتأزت بهما جوانبه وأرجاؤه، والروض قد اعتدلت أسطاره، وابتسمت من كمائمها أزهاره، ومنع الشمس أن ترمق ثراه، وتعطر النسيم بهبوبه عليه ومسراه؛ شهدت به ليالي وأيامًا كأنما تصورت من لمحات الأحباب أو قدت من صفحات أيام الشباب». ثم تنتهي القطعة بهذه الإشارة الشخصية: «وكانت لأبي عامر بن شهيد به مزج وراحات وغدوة وروحات؛ أعطاه فيها الدهر ما شاء ووالى عليه الصحو والانتشاء، وكان هو وصاحب الروض المدفون بإزائه أليفي صبوة وحليفي نشوة عكفا فيه على جريالها وتصرفا بين زهوهما واختيالهما حتى رداهما

الردى وعداهما الحمام عن ذلك المدى، فتجاوروا في الممات تجاورهما في الحياة. وتقلصت عنهما وارفات تلك الفيئات».

تعبر هذه القطعة عما يقرب من مفهوم الشهوة الحسية (volupte) الفرنسي، وهو مفهوم يمزج بين الحب والموت، إلى جانب إشارتهما إلى أن الحديقة كانت تعتبر مكانًا مناسبًا للاستمتاع بالملذات، وهي نظرة ظلت ترتبط بالحديقة. فالصديقان اللذان ضمتهما هذه الجنينة من الواضح أنهما سعيا لاستعادة شيء من ملذات الشباب في هذا المكان المناسب، رغم أن ابن خاقان يترك لنا مهمة تصور العرائش التي أشبع الصديقان غرائزهما فيها قبل أن تتحول عواطفهما إلى تراب. وهذه «الجسيمات» تستبق «الروحانيات» في الفردوس. لكن لغة ابن خاقان المتقدة توحي في الوقت نفسه بحديقة أخرى، وهي حديقة التمرد والبراءة المفقودة. يتضح من هذا الوصف أن بستان المتعة العائد للزجالي كان حديقة فردوسية، أو نسخة أخرى عن الجنة، أو إطارًا مرجعيًا إلهيًا لا يستتبع بالضرورة استبعاد الاستعمال الدنيوي لها. وصفوف الأشجار المتناظرة المزروعة في بقع منتظمة الشكل تعود أصولها إلى بلاد فارس القديمة، ومع أن فكرة الحديقة الفردوسية فكرة أتت من الشرق الأدنى، إلا أن الكلمة الأساسية في تطور الفكرة في انتقالها غربًا هي كلمة. يقول المؤرخ اليوناني ثيوفانس (Theophanes) (حوالي 752 - 817 م) في معرض حديثه عن الخليفة الأموي هشام الأول (72 هـ/ 691 م - 125هـ/ 743 م): وقد بدأ بتشييد القصور في الأرياف والمدن، وبإنشاء الحقول المزروعة والفراديس (paradeisois)، وبشق القنوات. وهذا يدل على أن الحير هو الفردوس (paradeisos). وقد اندمج هذا المفهوم عندما تحرك من الشرق بمفهوم الحديقة (hortus) اللاتيني، واكتشف بعض الدلالات الوظيفية

الأخرى. ومرت كلمة «الحير» بتغير دلالي مشابه؛ إذ إن الحير عندما دخل إسبانيا مع دخول العرب لها صار يعني منطقة مسورة للبستنة وليس محمية لحيوانات الصيد. وهكذا فإن كلمة «الفردوس» احتفظت بالمعنى الأساسي (أي المنطقة المسورة) من عهد زينوفون، مروراً بتراجمة الترجمة السبعينية الاسكندريين، وبالحواجز اللغوية حتى دخلت العربية. غير أن العربية تكاد لا تستعمل كلمة «الفردوس» إلا للوصف الأخروي؛ بينما تحتفظ بكلمة «الحير» لمقابلها الدنيوي. وهذا كله يشير إلى أن اليونان أو الرومان كانوا واسطة انتقال الفكرة، وإلى أن انتشار العرب كان هو العامل الحاسم في انتشارها النهائي. كان أبو مروان الزجالي قد أوصى بحديقته للمدينة ليستجم بها الناس. ويظن بيرس أن هذه الوصية ربما كانت الأولى من نوعها في التاريخ، ويستنتج أن الحدائق العامة كانت من اختراع العرب. وقد شكلت هذه الحدائق، وهي وصحون القصور التي لا تحصى في روما وفي إسبانيا على حد سواء، الرئة التي كانت المدينة تتنفس بواسطتها. وقد احتلت الحدائق في روما القديمة ثمن مساحة المدينة الكلية؛ بينما لا تحتل المتنزهات في لندن الحديثة أكثر من جزء واحد من تسعة وعشرين جزءاً من مساحة المدينة! ومع أن التركة التي خلفها يوليوس قيصر كانت الوحيدة التي غدت ملك عامة الناس، إلا أن أبناء الشعب في روما كان يحق لهم الدخول إلى الحدائق الملكية كلها. وكان من بين هذه حدائق لوكولس التي أشرنا إليها، وهي حدائق تحولت ملكيتها إلى كلوديوس، بعد أن قدمت له هدية من مالكيها (الفاليري the Valerii) تفادياً لغضب الإمبراطور جراء سوء استخدام هذه الحدائق على أيدي مسالينا وعشاقها.

وصف شاعر آخر أعظم من ابن شهيد، هو ابن زيدون (394 هـ/ 1003م - 463 هـ/ 1070 م)، برك الزهراء على أنها من العمق بحيث

اكتسبت اللون الأزرق. وقد اكتشف فليكس هرناندث خيمينث عام 1944 بركة تتفق أوصافها مع وصف ابن زيدون. وهي تصل ما بين «المجلس» (sale d.apprat) وجناح يقع في الموقع المقابل له، وتعكس بنيان الجانبين، وتنتشر المدينة التي تبلغ مساحتها 120 هكتارًا على مصاطب مدرجة تنحدر على سفح التل، وتقع جنبات القصر على المصطبة العليا. ويحتل رقعة أحد الأذرع الأربعة (لتقاطع المحورين) كل من البهو والبركة العاكسة. وينعكس الجانب الشمالي من الجناح على البركة؛ بينما تعكس الجوانب الثلاثة الأخرى بركًا أصغر حجمًا تقع شرق الجناح وغربه وجنوبه. وتزود هذه البرك جداول (كما يدعوها ابن خاقان) تحاذي أحواض الزهور في جهات الجناح كلها. وكان لهذه الجداول فتحات تغلق بسدادات وتسمح بغمر الأحواض في فترات منتظمة. وكانت البرك الأربع جميعها من العمق بحيث تسوغ إشارة ابن زيدون إليها وإلى عمقها اللازوردي. وعندما فقدت قرطبة هيمنتها السياسية إثر حدوث الفتنة (شهدت 422هـ/ 1031 م الانهيار النهائي للخلافة القرطبية)، انتشر أصحاب الفنون، وظهرت في كل أرجاء شبه الجزيرة مراكز ثقافية متعددة إثر تنافس الدويلات الجديدة على اجتذاب العلماء أو أهل الصنائع والفنون. وقد سبقت الإشارة إلى كل من ألمرية ومالقة. ولكن اكتشفت مؤخرًا حديقة كانت صحن قصر في الجفيرة (Aljaferia) في سرقسطة (مقر بني هود (431 هـ/ 1039 م - 540 هـ/ 1146 م) وهي مكان أنقذ الآن من سمعته السيئة التي رافقته لأنه استعمل منذ 1772 م سجنًا للمدينة. وفيها ترتبط بركتان وضعتا في جانبين متقابلين من الصحن، من الواضح أنه قصد منهما أن يعكسا الزخارف الدقيقة للجانبين المزودين بمداخل مسقوفة تقوم على أعمدة، وترتبطان بجدول مستقيم لا يقطعه قاطع. وقد خلفت إشبيلية مدينة قرطبة بوصفها عاصمة إسبانيا الإسلامية الثقافية. واكتشفت مؤخرًا أجزاء من

قصر المبارك الشهيـر الذي بناه الملك الشاعر المعتمد (431 هـ/ 1040 م - 487 هـ/ 1095 م) في منطقة القصور المـلكية. وقد أقيمت حديقة تثـير الإعجاب في عهد المرابطين (القرن السادس الهجري/ الثـاني عشر الميلادي) فوق حديقة أقدم تعـود إلى القرن الخـامس الهجري/ الحـادي عشـر الميلادي، فكادت أن تطمس معالمها. وكان التصـميم الأصلي يضم ثلاثة أحواض منخفضة للزهور من جانب، وثلاثة أخرى مماثلة لهـا من الجانب الآخر. وإن لم يكن الحوض الأوسط - كما هو مـحتمل - في كل جانب من الجـانبين حوض زهور، بل بركة ماء، فإن هذا الترتيب كان سيشابه الحديقة الموجودة في سرقسطة. إلا أن أحواض الزهور أعمق من مثـيلاتها في الزهراء، حيث كان مسـتوى الصخور التي تقع تحت التربة أعلـى، والجوانب مطلية بالجص ودهنت بشكل يجـعلها تبدو كالقناطر. أمـا في الحديقة التي بنيت فوق هذه فكانت قناطرها حقـيقية وغيـر نافذة ومـشيدة مـن الطابوق، وتضم المحاور المتـقاطعة قـنوات رصفت جوانبها بالآجر وتنطلق من بركة مركزية. وكانت أحواض الزهور فيها عميقة، زرعت في كل زاوية منها أشـجار البرتقـال المقزمة أربعًا في كل حـوض. أما الأحواض التي كانت في حديقة مرابطية أخرى لم تزرع فيها أشجار البرتقال، فكانت أعـمق حتى مـن ذلك. وقد اكـتشف جـانب من هذه الحـديقة بعـد الحفريات التي جرت في منطقة القـصور، ثم أعيد دفنه. وكان من حسن حظ هذه الحديقة أنها ذكرت من قـبل المؤرخ المحلي روديغو كارو في القرن السابع عشر الميلادي قـبل أن تدمرها الهزات المحلية التي سببـها زلزال لشبونة (الذي شعر الناس بآثاره حتى في اسكتلندة!) عام 1755 م. وقد وصف كارو المحاور المتقـاطعة بأنهـا من العلو بحيث تشـكل من الحديقة إلـى الآخر إلا أن يمشي تحتها. وكان الماء ينحدر إلى مستوى الأحواض عبر أنابيب مصنوعة من الطين موضـوعة داخل البناء المصنوع من الطابوق. وقد جـعلت عميقـة عمقًا غـير

مألوف لتزرع بأشجار البرتقال. وهناك حديقة مرابطية أخرى اكتشفت 1924 في قصر الـ "Castillejo" بالمرج في ميورقة. وتزودنا هذه الحديقة بصلة تصل ما بين هذه الحدائق الأقدم وتلك التي تعود إلى العهد الغرناطي. ولابد أن هذا القصر، الذي يربض على قمة صخرية تنبثق بشكل لافت للنظر من أرض المرج المستوية، والذي يبدو أنه غير ثابت الأركان - لابد أنه شكَّل لمن شيدوه مشكلات هيدرولية شبه مستعصية. ويعزو تورس بالباس هذا القصر إلى زعيم محلي هو ابن سعد بن مردنيش (ت 572 هـ/ 1172 م) الذي ناهض الموحدين. وتتطابق خطة القصر، كما تبين الحفريات، مع خطة بلاط الأسود العائد إلى فترة سابقة أمدها قرنان من الزمان؛ إذ كانت فيه مساحة مربعة الشكل مقسمة طوليًا وقطريًا، وينتهي المحور الرئيسي بجناحين في طرفيه. ويبدو أن الأجنحة حلت محل البرك في المثال السرقسطي. ففي غرناطة، وربما في ميورقة أيضًا، اختزلت البركة إلى نافورة يحميها جناح[1]. ويعفينا هذا من الحاجة إلى وصف بلاط الأسود الذي يعرفه الجميع. فالشيء الجديد الوحيد فيه يتشكل من نافورة في محل التقاء المحاور، حيث كان في إشبيلية حوض منخفض. وتذكرنا أشجار البرتقال التي كانت مزروعة في الزوايا بحالة إشبيلية، وتشير إلى تقليد مستمر في هذا الصدد. وقد شاهد مسافر فلمنكي اسمه أنطوان دي لالان هذه الأشجار 1502 م، ولابد أن هذه الأشجار هي الأشجار التي زرعت أصلا إذا ما أخذنا التاريخ في الاعتبار. وقد ذكر لالانغ ست أشجار؛ ولكن لابد أن هذه الأشجار الست هي ما تبقى من العدد الأصلي، وهو ثمانية. وهذا الرقم هو الذي استقر عليه رأي تورس

---

(1) جيمس دكي، الحديقة الأندلسية، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ص 1424.

بالباس عندما أعاد زراعة الأشجار في أثناء عـملية الترميم التي قام بها حوالي 1982 . لكنها أزيلت عندما قـررت الهيئة الحاكـمة (المدعوة بالـ Patronato) أن تعيـد زراعة الحديقـة بالزهور. إلا أن ذلك لـم يكن مرضيًـا؛ فأعيـدت زراعة أربع من أشجار البرتقـال. إن ما يسمى البلاط (court) هو في الحقيقة قصر، ولم يكن هذا إلا واحـدًا من عدد من الأمكنة السكنيـة المستلقـة داخل أسوار مدينة القـصور، والممثلة لمراحل البناء المتـتابعة التي ازدهرت واضـمحلت مع ازدهار الدولة أو اضمـحلالها. وبلاط الأسـود هو فيلا حـضرية، مقـابل ما يعرف بالفيلا الريفية، وهو النوع الذي تمثله جنان العريف في الجهة المقابلة من الوادي. ولا يستطيع المرء في إسـبانيا أن يبتعـد كثيرًا عن رومـا القديمة. وقد أفادت إسبانيا المسلمة من كل من المسكن الحضري والفيلا الريفية؛ لكن العرب اكتشفوا قبل بلاديو بوقت طويل فكرة كان لابد لها من أن تنتظر - لولاهم - حتى مجيء عصر النهضة لكي تدخل إلى أوروبا، وهي فكرة الفيلا الحضرية.

والمؤرخون العرب لا يشيرون قط إلى الحمـراء بوصفها «قصرًا» أو «قلعة»، بل يسمونها «مدينة الحمراء» (مقابل غرناطة)، المدينة البرجوازية). وهذا يعني أن كل شيء داخل الحـمراء حـضـري بطبيـعتـه؛ أي أن بلاط قـمارش مـسكن حضري، وبـلاط الأسود فيلا حضـرية بنيت بمحاذاة القصـر الرئيسي للولائم والسهرات والاحتفالات، وألحقـت بها حدائق للنزهة. أما جنان العريف فهي فيـلا ريفية ولكـن بخطة هي عادة خطو مسكن حـضري، وتتـصل بها أرض شاسعـة تعادل ما يقرب مـن عشرة أضعاف مـساحة (مدينة) الحـمراء أو اثني عشر ضعفًا. ومع أن جنان العريف كـانت محصنة، إلا أنها كانت تقع خارج حـدود المدينة. لقـد كانت هناك فيـلات داخل الحدود؛ لكـنها وجـدت في «الأرباض» فقط، ولم توجد داخل «المدينة» قط. وكانت هذه الأملاك العقارية شاسعة حيثما كان نمو المدن قليلا، كما في «ربض الفخارين». وكان ذلك هو

الحال في «المنجارة الصغرى» (منجارة = بستان). ولا تزال أجزاء من البناية السكنية في المنجارة الكبرى قائمة إلى الوقت الحاضر (كالغرفة الملكية في سان دومنغو). وكانت هذه فيلا الأرباض. وقد اتبع بلاط الأسود ما كان متبعًا في الفيلات؛ فكانت حدائقه تشبه الفيلا العادية. وكان الإحساس بالانحصار داخل سور أو سياج في جنان العريف شديد في الأصل بما كان عليه الحال في بلاط الأسود، مع شرفات لتحرير النظر؛ اثنتان منها في العريف، وواحدة في بلاط الأسود. وكانت إحدى الشرفات في جنان العريف تؤطر المدينة من الجهة الغربية؛ بينما أفضت الأخرى إلى منظر الحمراء من الجهة الجنوبية. وكان هذا المنظر مزيجًا من الحديقة والمنظر الطبيعي. وكانت المدينة التي تطل عليها الشرفة هي التي رأى فيها سفير البندقية الأرانب وهي بين أشجار الآس. وكان الترتيب نفسه موجودًا في بلاط الأسود ولكن بالاتجاه المعاكس؛ إذ كان يطل من فوقه مصطبة ذات مستوى أدنى باتجاه البيازين (Albaicin). أما جنان العريف نفسها فتؤطرها شرفة أخرى في قصر يدعى دير سان فرانسسكو السابق. واليوم يمنع نمو الأشجار الكثيفة هذه الشرفة من أداء وظيفتها؛ لكنها كانت في الأصل قد ردت التحية من الجانب الآخر من الوادي. وكانت كلتا الحديقتين مرتبة على شكل مصاطب. والحقيقة هي أن جنان العريف كانت فيه ثلاث شرفات؛ لكن الثالثة كانت داخلية تفضي إلى الحديقة الكائنة في ساحة الساقية. وكان للساحة المربعة في قصر الأسود العدد نفسه؛ اثنتان تفضيان إلى الصحن والأخرى إلى الحديقة. وكانت هذه حديقة مائية يمكنها أن تعكس صورة شرفة اللندراخا (Lindaraja)، وربما برج أبي حجاج، لكن لم يعد أي من ذلك ظاهرًا للعيان منذ أيام شارل الخامس. ومن المستحيل على الزائر هذه الأيام أن يتصور مكونات المنظر الذي قصد العرب أن يخلقوه.

كان قصر جنان العريف واحدًا من ثلاث منيات (أي فيلات) وظيفتها حماية الطرق المؤدية إلى الحمراء من الخلف، وكان الثاني هو العرائش (الذي أزيل في القرن التاسع عشر لإقامة مقبرة مكانه)، والثالث «دار العروسة» الواقع على تل القديسة هيلانة (سانتا هيلينا). وليس من السهل هذه الأيام أن نتصور أن قصر جنان العريف، الذي موه شكله ليبدو حديقة رومانسية، كان في حقيقة الأمر حصنًا محصنًا من الأمام ومن الخلف. لكن التحصينات ما زالت قائمة يمكن مشاهدتها لمن يكلف نفسه عناء البحث عنها، مع أنها لم تعد بارزة بالشكل الذي وجدها عليه ابن الخطيب في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي. يقول هذا المؤرخ العظيم: ويحف بسور المدينة (يقصد مدينة الحمراء) البساتين العريضة المستخلصة، والأدواج الملتفة؛ فيصير من ذلك خلف سياج تلوح نجوم الشرفات البيض أثناء خضرائه. كذلك لم تعد (هذه التحصينات) بارزة إلى الحد الذي رآها عليه بيرموديث دي بيدرائا بعد 270 سنة من مشاهدة ابن الخطيب لها: «زرعت حدائق قصر جنان العريف على سفوح تل الشمس الذي يسمونه سانتا هيلينا، وقد حصنت بأسوار عظيمة من الملاط. وهذا وحده يكفي للتدليل على عظمة بنائه». والملاط هنا يشير إلى بناء الأسوار الحدودية المسلحة؛ مما جعلها عصية على الآلات الحصار والمدافع. فالمدن النصرية نادرًا ما أخذت بالهجوم عليها؛ وتطلب فتحها إخضاعًا بالتجويع. إن القصور الثلاثة ذكرناها هي أمثلة على الفيلا الريفية؛ أي البستان. واستقرت جميعها وسط البساتين كما كان حال قصر جنان العريف حتى القرن الماضي. وكانت هذه فيلات حقيقية. جنائن خارج حدود المدينة تمزج ما بين «الجنة الريفية» والدخل الاقتصادي، وتنتمي إلى تراث يرجع إلى بليني وهارديان عبر أيبيريا. وقد وصف ابن الخطيب هذه الفراديس الريفية بلغة مجنحة:

«فتعددت القرى والجنات، وحـفت بالأمات منها النبات، ورف النبات، وتدبجت الجنـبـات، وتقلدت اللبـات، وطابت بالـنواسم المهـبـات، ودارت بالأسـوار دور السـوار، المنى والمسـتـخلصـات، ونصـبت لعـرائس الروض المنصات، وقعد سلطان الربيع لعـرض القصات، وخطب بلبل الدوح فوجب الإنصـات، وتموجت الأعناب، واستبحـر بكل عذب منهـا الجناب، وزينت السماء الدنيا من الأبراج العديدة بأبراج ذوات دقائق وأدراج، وتنفست الرياح عن آراج، أذكـرت الجنة كل آمل ما عند الله وراج ... وتناغي أذكـار المآذن بأسحـارها نغمـات الورق، وكم أطلعت من أقمـار وأهلة، وربت من ملوك جلة، إلى التـمدين المحـيط الاسـتدارة، الصـادر عن الأحكام والإدارة، ذي المحاسن غير المعارة، المعجزة لسان الكناية والاستـعارة؛ حيث المساجد العتيقة القديمة والميـازب الحافظة للري الميدمة، والجـسور العريضة، والعـوائد المقدرة بنفـائس الأذواق، والوجوه الزهر والـبشـرات الرقاق، والزي الذي فـاق زي الآفاق، وملأ قلوب المؤمنين بالإشفاق». إن ابن الخطيب يرسم صورة تتشكل من مزارع وادعـة وقرى غنية وسكان قانعين أتقـياء؛ ولكنه يؤكد أيضًا أهـمية اقتصادية الفيلا بشكل لا يمكن إلا أن يذكـرنا بالظروف الاقتصادية التي كانت سائدة في أواخر عهد الإمبراطورية الرومانـية: «فلا تعري جهة من جهاته عن الجنات والكروم والبـساتين. وأما مـا حازه السـهل من جوفيـة فمنى عظيـمة الخطر، متناهيـة القيم، تضيق جـدة من عدا أهل الملك عن الوفاء بأثمـانها. منها ما يغل في السنة شطر الألف من الذهب على حمـول أثمان الخضر بهذه المدينة، يختـص منها بمسـتخلص السلطان ما ينـاهز ثلاثين منية. ويحـيط بها ويتصل بأذيالهـا من العقار الثـمين الذي لا يعرف الجمام ولا يفـارق الريع ما ينتهي المرجع العملي منه إلـى نحو خمسة وعشـرين دينارًا من الذهـب لعهدنا هذا، وفيه من مـستخلص السلطان ما تضيق عنه بيوت الأمـوال ذرعًا وغبطة

وانتظامًا، يرجع إلى دور ناجمة وبروج سامية وبيادر فسيحة وقصاب للحمائم والدواجن ماثلة، منها في حمى البلدة وطوق سورها من مستخلص السلطان ما ينيف على العشرين. بها الجمل الضخمة من الرجال، والفحول الفارهة من الحيوان للإثارة وعلاج الفلاحة، وفي كثير منها الحصون والأرحاء والمساجد ويتخلل هذا المتاع الغبيط الذي هو لباب الفلاحة وعين هذه المدرة الطيبة سائر القرة والبلاد التي بأيدي الرعية، مجاورة لجدود ما ذكر بلاد عريضة وقرى آهلة: منها ما انبسط وتمدن فاشترك فيه الألوف من الخلق وتعددت فيه الأشكال؛ ومنها ما انفرد بمالك واحد أو اثنين فصاعدًا وتنيف أسماؤها على ثلاثمائة، تنصب في نحو خمسين منها منابر الجمعات وتمد الأكف البيض وترفع الأصوات الفصيحة لله. ويشمل سور هذه المدينة وما وراءه من الأرجاء الطاحنة بالماء المعين على أزيد من مائة وثلاثين رحى. لقد ترجمنا كلمة «قرية» (وبالإسبانية alqueria) بكلمة (farm) أو (village) حسب السياق. وكلتا الترجمتين صحيحة، لأن القرية اصطلاحًا هي أي مكان ليس بالمدينة أو «الحصن». وابن الخطيب نفسه يؤكد أن عدد السكان تباين ما بين حفنة من الناس إلى عدة آلاف، أي من ملكية صغيرة إلى مدينة صغيرة. ويقول مونتسر (Munzer) في معرض حديثه عن سهل معين: «إن هذا السهل مليء بالقرى (hamlets) – ما ندعوه نحن بالفيلات – وبالعرب الذين يشتغلون بالزراعة». و«المنية» هي الفيلا؛ لكننا ترجمنا «البرج» بكلمة (tower) مع أنها تعني بعربية أهل بلنسية «فيلا». واصطلح «البرج» يشير إلى «فيلا» محصنة. ويؤكد مونتسر، الذي كتب عام 1494، صحة هذا التفسير: «وأكرر القول إن (هذه) البساتين (كانت) مليئة بالبيوت والأبراج التي ينزل بها ساكنوها خلال الصيف». و"المنية» التي ترجمها دوزري (في تتمة المعاجم العربية (Supplement aux dictionnaires arabes) بكلمة (h) Ortus)؛ فهي –

حرفـيًا – ما يتـمناه المرء. ولذا فإنهـا مكان يقصده المرء للـتنزه؛ أي متنزه (= pleasance)، أو منتـجع ريفي. والـ "hortus" (البـسـتـــان) يمكن أن يقـوم بالوظيفتين معًـا. وربما أن البستنة (horticulture) فرع من فروع الـزراعة، فإن العمارة المناظرية (landscape architecture) ما هي إلا تهـذيب لعلم الزراعة. أما كلمة (Villa) فقد عانت من تشويه دلالي على يد عصـر النهضة. فالفيلا هي بالدرجة الأولى مصطلح اقتـصادي يدل على مشروع ريفي مكتف بذاته. والكلمة باللاتينية تعني (farm) (أي بستان). وقد ملأت أعـدادًا لا حصر لها من هذه الوحدات الاقتصادية أراضي إيطاليا وإسـبانيا. وضمت الفيلات التي يتحدث عنـها ابن الخطيب مناطق للرعي وأخرى لزراعة الكروم أو للـبستنة، مع نطاق تزييني يفصل الـبيت عن بقية الملحـقات الاقتصـادية. وهو ما يمكن مشـاهدته لحد الآن في "Velez Banaudalla" (واديَ بني عبـد الله) الواقع في منتصف الطـريق بين غرناطة وموتريل؛ حـيث لا تزال حديقـة تعود إلى هذه الحقبة قائمة. وكـان يمكن أن تكون الفيلات ريفية أو أن تبنى في المدينة أو في أرباضـها، حسـب الموقع. وأغلب الظن أن النوع الأول والأخيـر لم يختلـفا كثيرًا من حيث التصميم المعماري – هذا إذا اختلفا أصلا – وذلك على عكس أمثالـهما من الفيـلات الرومانية. فالفـيلا الرومانية في الأرباض كـانت تفوق مثيلتها الريفيـة في كل شيء. ونحن نجد لأوصاف ابن الخطيب الباذخة أصداء لدى الكتاب المسيـحيين المبكرين. فقد علق بيرموديث دي بيـدراثا في معرض وصفه لموقع «دار العروسة» في القرن السابع عشر بقوله:

«كان تل القديسة هيلينا هذا من الشهرة أيام المسلمين أنهم عندما سيطروا على هذه المدينة، في ما يقول ابن طارق، بدت لهم كالجنة. ورغم أنها فقدت بريقها الآن، إلا أنها لا تزال تحتفظ بآثار من جمالها. وقد كانت أيام المسلمين مكتظة ببيـوتها أشجـارها المثمرة بحيث يحـسبهـا الناظر لوحة رسمهـا رسام

فلمنكي». إن موقع «دار العروسة» يشهد بالمهارات الهيدرولية الفائقة التي كان يتمتع بها المزارعون العرب. فقد تطلب رفع الماء إلى ذلك المكان العالي أن يستفاد من مياه نهر دارو، وذلك بحفر مركز التل بحيث يمكن رفع المياه المتجمعة بواسطة شبكة من النواعير المتداخلة. وكانت هناك سلاسل لا تنتهي ترفع الدلاء أو القرب الجلدية التي ترفع المياه إلى منتصف الطريق وتصبه في أحواض ينتقل منها الماء إلى السطح بواسطة سلسلة ثانية. أما اليوم فنجد حيث كان هناك تل تغطيه البساتين الباسمة تربة مستهلكة لا تكاد تنتج الغذاء الضروري لتغذية عدد قليل من أشجار الزيتون العجفاء. وكان قصر جنل (Al-cazar Genil) في ضواحي غرناطة بستانًا آخر شبيهًا بدار العروسة، يضم بركة ضخمة تبلغ مساحتها 121 × 28 مترًا تسقي مساحة شاسعة زرعت بالأبنية خلال السنوات العشر الماضية، وشملت الأبنية البركة نفسها - تلك البركة التي كانت تعكس معمار القصر الصغير الذي شيد قربها. وكانت البركة تستعمل للاحتفالات المائية الباذخة، وهي من التسلية كان يحبها الملوك المسلمون.

وصف ابن ليون (681 هـ/ 1282 م - 750 هـ/ 1349 م) - وهو فارو (Varro) الأندلس - قواعد إدارة مثل هذه الملكات في قصيدته التي كتبها عن الزراعة وهذه القصيدة رسالة منظومة تتناول أمورًا عملية على غرار ما دعاه الرومان الـ (cognition fundi)، كالموقع الطبيعي للفيلا وتربتها ومناخها؛ والـ (instrumenta)، كالآلات والأسمدة، إلخ؛ والـ (res quibus arva colunutr)، أي العمليات المختلفة المطلوب أداؤها والمحاصيل التي هي هدف تلك العمليات؛ وأخيرًا الـ (tempora)، أي المراسم التي يجب القيام فيها بتلك العمليات، وهناك من بين الأقسام السبعة والخمسين والمائة التي تضمها القصيدة ما لا يقل عن سبعين قسمًا تتناول البستنة. ويمكننا أن نتعرف من

خلال ابن ليون إلى بعض المعالم التي أمحت من قصر جنان العريف، كالحوض؛ وبعضها الآخر الذي لا يزال موجوداً مثل سلم الماء (Escalera de Agua)؛ مما جعلها فيلا منتجة لا يقل بعدها من حيث الوظيفة عن بعدها من حيث الشكل عن الحديقة الرومانسية التي تحتل الموقع هذه الأيام. وبما أن قصر جنان العريف كان بمثابة الفيلا، فقد كان صحنه مقسمًا طبقًا للتقسيم الرباعي. مع التأكيد على أهمية المنظور. أما في ما يتعلق بمزروعات جنان العريف فإن نافاجييرو لا يشير إلا إلى أشجار الآس وأشجار البرتقال المقزمة، على شاكلة ما نجده في بلاط قمارش. كان المصطلح الخاص بالفيلا في المرية، التي شكلت جزءاً من سلطنة غرناطة، هو مصطلح «البرج»؛ في قرطبة «المنية»؛ وكان اصطلاح «المنجارة» شائعًا في غرناطة. ولا تزال هذه الكلمة الأخيرة تستعمل في أسماء الأمكنة، مثل المنجيارة (Almanjayara) في ضواحي المدينة، وهي منطقة كانت حتى وقت قريب تضم بساتين شاسعة. وقد ميز ابن الخطيب، في الثاني من اقتباساتنا الطويلة من أعماله، بين الحديقة والكروم والبستان. فكان من الممكن تمييز هذه الأنواع بعضها عن بعض؛ إلا أن المنية ضمت الأنواع الثلاثة كلها. وكان للأملاك الملكية تسميات شعرية مبالغ فيها كاسم إحدى مجموعات النجوم. وفي إفريقية الشمالية كانت الفيلات الحضرية تدعى رياضًا (=حدائق)، مما يشير إلى خصائصها المميزة لها. ولا تزال كلمة "Carmen" المشتقة من «كرمة» أو «كرم» تستعمل حتى هذه الأيام لتعني فيلا حضرية صغيرة، لأن كروم العنب كانت هي النباتات المنتجة الوحيدة التي كانت زراعتها مربحة اقتصاديًا في ظل هذه الظروف المحددة. لقد كانت كل الممتلكات الملكية العديدة في العاصمة وما حولها، وهي الممتلكات التي يذكرها ابن الخطيب؛ كانت كلها بساتين، شأنها شأن البيوت الريفية العائدة إلى علية القوم في أملاكهم الواقعة خارج المدينة حيث

كانوا يقضــون أوقاتهم في فصل الصيف. وكانت الإقطاعــية الملكية التي هي جنان العريف من هذا النوع. وقد زودت أراضــيها الشاسعــة القطعان الملكية، بما تضمه من خراف وأبقار، بالكلأ. وإذا ما فــهمنا العلاقة بين الحمراء وجنان العريف فهمًــا صحيحًا، تبين لنا أنها تشبه العــلاقة بين القصر الريفي (manor house) والمزرعة البيتية (home farm). لقد كانت الحمــراء، كما بينا، مدينة؛ والموقع الحضري يفسر كون بلاط قمــارش بيتًا حضريًا. وما يدعى بالبلاط هو في الواقع قصــر مستقل، ويضم بوصــفه مقــرًا للحكومة «مجلسًا» (أي قــاعة استقبال) يقع في البرج الذي يعطي لــلقصر اسمه. وهذا بيت له صحن يضم بركة مركزية. أما في العــمارة الحضرية فإن البرك محورية، ســاكنة، فسيحة، ولا يقصــد منها أن تعكس الجــوانب المحاطة برواق فــقط، بل لتبــريد الشقق المحيطة بها في فصل الصيف. ويختلف الــبيت المشيد في المدينة عن الفيلا في أنه لا يضم حديقة؛ بل يضم سطحًا معــبدًا تزينه الشجيرات، وتقع في وسط ساحتــه بركة. وقد وصف نفــاجيرو الصــحون البيتــية بأنها تزينها «النــوافير وشجيرات الآس والأشجار، وهناك في بعضها نوافير كبيرة وجميلة».

كانت مــعظم البرك مســتطيلة الشكل؛ لكن بركة مــتعرجــة الحواف في بلاط معشوقة بالحمراء يذكرنا بأمثال هذه البرك في بلاد فارس. غير أن البرك الأندلســية لم تصل إلى الــبذخ الباروكي الذي بلغته البــرك ذات الأطر المقوسة في كل من بلاد فـــارس والهند. وأغلب الظن أن الزخــارف المــصنوعــة من الحصى والتي تحيط بالعديد من البرك هــذه الأيام ليست أصيلة. فالأمثلة التي كشفت عنها الحــفريات محاطة بآجر من الفخــار الذي تتخلله قطع من الخزف تشكل بمجــموعــها نســقًا زخرفــيًا مــتكررًا. وقد بقــيت آثار من الحديقــة في الصــحون على شكل شــرائط على الحواشي مــن النباتات التي تضم نبــاتات متسلقــة، وبخاصة الياسمين؛ مع أن أسيــجة الآس ربما حفت بالبركة حيــثما

سمحت بذلك مساحة المكان. وقد لاحظ نفاجييرو في كل من صحن بلاط القمر وجنان العريف وجود أشجار البرتقال وأشجار الآس، كما شاهد مونتسر الذي زار الحمراء بأشد أنواع المرمر بياضًا، وبأجمل الحدائق التي زينتها أشجار الليمون وشجيرات الآس، وزانتها البرك وأرائك المرمر على الجوانب. وهذه الخاصية الأخيرة ترتبط بما كان عليه الأمر عند الرومان. ولا تزال الحافات المرمرية التي تزين أحواض الزهور ماثلة حتى أيامنا هذه في متحف الحمراء (الذي أعيدت تسميته ليصبح المتحف الوطني للفن الإسباني الإسلامي، وهو المتحف الذي ينتظر الانتقال إلى بناية بنيت لهذا الغرض في جنان العريف). وقد أعطت النوافير للصحن حيوية، وكثيرًا ما كانت هذه النوافير مزودة بأوعية تشبه الصدفة موضوعة في أحواض مستوية على جانب واحد من البركة أو على جانبيها. وكانت المياه المتدفقة أحيانًا توجه بمهارة فائقة حول حافة البركة بواسطة جداول، على غرار ما كان موجودًا في مدينة الزهراء لتغذية البركة الواقعة على الجانب المقابل بحيث يتم الحصول على السكون والحركة معًا، كما في قصر يوسف الثالث (الذي بني 810 هـ/ 1407م - 820 هـ/ 1417 م) الذي سمي فيما بعد باسم الكونت تنديلا، حاكم الحمراء بعد سقوط غرناطة. والماء في الحمراء يعرف ثلاث حالات: الأفقية (الركود)، والعمودية (الحركة)، والعابرة؛ حيث ينتج الماء المتدفق من النافورة تموجات نصف دائرية عندما يصب في البركة. وكانت أعمدة المياه النافرة تشبه العلم، على غير ما نعرفه هذه الأيام، وكانت أوعية النافورة مثقبة بحيث لا تفيض المياه منها لأن العرب كانوا يستمتعون بالصوت الجاف للماء وهو يسقط على الحجر. لكن هذه السياسة لا تتبع عند الترميم؛ ذلك أن صوت الماء الساقط على الماء وانسيابه على الجوانب كالستارة يروق لنا أكثر، تمامًا مثلما يعترف الجميع بأن المياه النافرة في بلاط الساقية في جنان العريف

تعتبر تحسينًا على ما كان موجودًا، مع أنها من إضافات القرن الماضي. ويشير نافاجييرو بشيء من الرهبة إلى النافورة الضخمة في إحدى الساحات الدنيا في جنان العريف تنطلق مياهًا إلى ارتفاع عشرة أذرع، وتتناثر قطرات الماء منها بعيدًا في كل اتجاه بحيث تنعش من يقف ليتأملها. والنوافير ذات الأشكال الحيوية تقدم مثالا آخر يشبه الفرس؛ فإلى جانب الأسود في القصر الذي سمي باسمها، هناك نافورتان أخريان توجدان الآن في البارتال كانتا موجودتين في المارستان (المستشفى) الذي كان موجوداً في البيازين. وهناك صورة صغيرة لحديقة أندلسية تصور رءوس خيل ربما صنعت من البرونز تنفث الماء لتصب في بركة. والصورة الموجودة في هذه المخطوطة يمكن إرجاع تاريخها التقريبي إلى القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، وهي فترة المثالين المشار إليهما. وكانت النوافير تصنع في العادة من المرمر وتقاوم التآكل والانجراف. ولكن ثمة نافورة أفعوانية في متحف الحمراء لها أهمية خاصة لأنها تظهر أن الحمراء لم تكن أبدًا مكانًا في الشكل (أو المحتويات)، بل في تغير دائم؛ ومن ثم فلا يمكن تثبيته في أي لحظة من اللحظات ناهيك عن ترميمه! إلا إذا قر قرارنا دون حكمة على 897 هـ/ 1492 م.

لم تكن 897.هـ/ 1492 م سنة الكارثة النهائية فحسب، بل كانت سنة ثورة نباتية لا مثيل لها في التاريخ الأوروبي قبل القرن التاسع عشر. فقد أدى اكتشاف كولمبس العارض لأمريكا إلى إدخال النباتات الغريبة بأعداد لا مثيل لها في السابق. غير أن هناك قوائم نباتية تذكر أنواع النباتات الموجودة في شبه جزيرة أيبيريا قبل الرحلة الكولومبية. فقد زودنا جون هارفي بقوائم مبوبة مستمدة من أعمال ابن بصال (473 هـ/ 1080 م) وابن العوام (586 هـ/ 1190م)؛ بينما نظمت القديسة إغواراس هذه المادة هجائيًا تحت الاسم العربي. وقد سبقت هاتين الدراستين اللتين نشرتا عام 1975 دراسة تتميز

بالإحاطة والعلم الواسع نشـرها غارثيا غومـيز بعنوان "Sobre agricultura ar-abigo andaluza" . كمـا استند عمل ابن ليـون إلى مرجع أقدم عن الفـلاحة عنوانه كتاب القصـد والبيان لابن بصال، وهو مختصـر لعمل سابق للمؤلف نفســه. ومع أن ابن بصال كـان من طليطلة، إلا أنه كان مـعاصراً للمـعتـمد الإشبيلي؛ إذ أنه صمم حديقة للمعـتمد. لكن من غير المعروف إن كانت هذه الحديقة هي التي اكتشفت بقاياها في «الـقصور الملكية». لقد كان علم النبات من العلوم التي برز فـيها المسلمـون الإسبـان. وكان أعظم علمـاء النبات في الشرق هو ابن الـبيطار (593 هـ/ 1197 م - 646 هـ/ 1248 م) من مالـقة، الذي اشتغل في هذا العلم بمنطقة إشبيلية. وقـد سبقه إشبيلي هو أبو العباس ابن الرومية (558 هـ/ 1163 م - 636 هـ/ 1239 م)، الذي يبدو من اسمه أن أمه كانت نصرانية. كما كان هناك زميل هذا الأخير، عبد الله بن صالح. أما ابن العوام الذي ذكـرناه قبل قليل، فـقد كان مـزارعًا من المنطقة ذاتهـا. وقد عملت هذه القوائم إمـا لأغراض البستنة أو لأغراض الصيـدلة. إلا أن قائمة الحميري بالاسـتعارات النباتية في الشعر العـربي، وعنوانها البديع في وصف الربيع، التي تضم مجموعة الاستعارات النـباتية الشائعة في الشعر العربي في إسبانيـا، تمثل استثناء من القاعدة. إن سـبب موت الحديقة العربي الإسـبانية فرضيـة تقع في منتصف الطريق بين علم السكان والاستطيـقا. ولئن صحت الفرضية التي نقـدمها هنا ونزعم فيها أن فن تصميم الحـدائق ما هو إلا امتداد لعلم الزراعة الذي لا يزال ذلك الفن يعـتمد عليه، فـإن طرد المورسكيين كان سيقتل تراث البستنة الإسلامي في إسبـانيا حتى ولو لم يتزامن سقوط غرناطة مع تغيـر الأذواق الذي أحدثه عـصر النهضـة. فقد نظر عـصر النهـضة إلى الحدائق على أنها مكملة لفن العـمارة؛ بينما مال المسلمون إلى اعتـبار القصر تابعًا للحديقة. ولم يكن التوفيق بين هاتين النظرتين المتعارضتين تمام التعارض

ممكنًا؛ هذا إلى جانب تعرض أي شخص يدعم الفن الإسلامي بأي شكل من الأشكال لشكوك القائمين على محاكم التفتيش. لقد كانت مراجع علم الفلاحة كلها مكتوبة بالعربية في زمن كان مجرد اقتناء صفحة واحدة بالخط العربي كفيلا بتعريض مالكها لتهمة الردة.

صودرت الملكات وحلت محلها شبكة الفيلات التي جعلت إسبانيا بلدًا ينعم بثروة هائلة وسوء إدارة عام، بحيث إنه ما إن مضى قرنان من الزمان حتى أدى دمار الغابات وانجراف التربة إلى إيجاد أراض جرداء جافة كان بوسع السنجاب فيها في الماضي أن ينتقل من جبل طارق حتى جبال البرتات، دون الإضرار إلى النزول من الأغصان إلى الأرض على الإطلاق. وقد ترك العرب أثرًا لا يمحى في البستنة الأوروبية. فقد أدخلوا إلى جانب الياسمين الموجود في كل مكان، والذي تفوح رائحته في كل أرجاء إسبانيا في فصل الربيع، الرمان والخرشوف وأشجار النخيل. إن تصميم الحديقة العربية الإسبانية، شأنه شأن العمارة الإسلامية، يصعب تصنيفه بالمصطلحات الغربية. فهو لا يقع خارج التطور الأوروبي التاريخي فقط، إذ انتمت إسبانيا طيلة ثمانية قرون إلى حضارة غربية، بل إنه لا ينتمي إلى ذلك التطور فكريًا أيضًا. فلا هو بالتصميم الكلاسيكي ولا بالرومانسي. كذلك فإن الحديقة الإنكليزية الصينية التي أعرضت عن النمط الفرنسي بخطوطه المستقيمة أعرضت هي الأخرى عن الانتظام الفكري العقلاني (الذي ميز الفكر الفرنسي). أما الفن الإسلامي فلم يقع في يوم من الأيام تحت جاذبية التعارضات الثرة التي تقوم عليها الاستطيقا الأوروبية. وهذا قد يفسر السبب الذي يندر من أجله أن تبعث الحدائق التي أعيدت لها الحياة على المواقع الإسلامية على الرضا؛ فلا تشكيلات الزهور الكلاسيكية في «القصور الملكية» في إشبيلية، ولا الحديقة الرومانسية التي عقدت على المصاطب في جنان

العريف في القرن التاسع عشر، ولا الأسيجة المعولة من أشجار البقس التي أدخلها تورس بالباس في كل من الحمراء وجنان العريف، تمثل بأي شكل من الأشكال ما كان موجوداً هناك من قبل؛ بل لا تكاد تقترب منه[1].

تكتب اللغة العربية وتقرأ من اليمين إلى اليسار، لذلك تقرأ صفحات الكتب العربية في الاتجاه المعاكس لقراءة الكتاب الغربي؛ بدءًا من النهاية وانتهاء بالبداية، وتختلف لذلك طريقة مسك الكتاب العربي، إذ يمسك الكتاب باليد اليسرى، وبعد قراءة صفحتين، تقلب الورقة باليد اليمنى المكرمة. وهذه مسألة حاسمة في لحظة الإبداع وعند «القراءة» الجمالية التي تتلوها، لأن المسلم يرى أو «يقرأ» العمل الفني بالطريقة الصحيحة لا شعوريًا، أما القارئ الغربي فإنه «يقرأ» الفن الإسلامي بالاتجاه المعاكس غريزيًا، فيفوته المغزي الأصلي. ولد الدين الإسلامي في محيط سامي يضم لهجات مختلفة. وفي عهد أول اثنين من الخلفاء الراشدين الأربعة - (وهم جميعًا من صحابة الرسول وأتباعه) - أبي بكر وعمر - بدأ تجميع مخطوطات القرآن وربما كان عثمان، الخليفة الثالث، هو الذي أنجز أول نسخة مكتوبة موحدة. وفي بداية عهد الأمويين بدأ الخط العربي القديم يفرق بين الخط الكوفي ذي الزوايا وبين الخط النسخي-الأكثر طواعية وانسيابًا. وقد ساد الخط الكوفي في الكتابات الرسمية وفي خط المصاحف، خلواً من الحركات، كما اختصرت حروفه إلى 17 حرفًا من أصل 28 صوتًا تنطق في الكلام. وأدى الاضطراب واختلاف القراءات إلى إضافة علامات الحركات في أواسط القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، وإلى نظام لتمييز الحروف الصائتة وتشديد الصامتة لتثبت معنى النص المقدس في مصاحف العصر العباسي (الرابع

(1) د. جيمس دكي، نفس المرجع، ص 1435.

الهجري/ العاشر الميلادي). وغدا الخط الكوفي الخالي من الحركات الأسلوب المتبع في فن الزخرفة الإسلامية. وقد ظهر فن الخط العربي أول مرة في قبة الصخرة في القدس، بتاريخ 72 هـ/ 691 م في عهد عبد الملك. والحروف هنا بدائية وخالية من المرونة ولكنها واضحة لأنها أعدت قدمًا قبل تنفيذها في الفسيفساء. وثمة عبارة تاريخية منقوشة بحروف كوفية مرسومة بشكل أفضل على الحافة الحجرية التي تعلو أحد الأبواب في قصر الحير الغربي الذي يعود تاريخه إلى عام 109 هـ/ 727 م، وفي هذه العبارة إشارة إلى هشام، أمير المؤمنين، وهو أحد أبناء عبد الملك الذي ورد ذكره أعلاه. ولكن إلى جانب هذا النوع من الخط الذي كان يرسم أولا ثم يتم تنفيذه، هنالك مثال آخر للخط الحر في الكتابات المنقوشة في القصور الأموية، تحمل طابع يد الفنان، وحروفها متصلة وغير منتظمة، يوجد هذا النوع من الكتابة اليدوية بالحبر على الرخام كما في قصر الحير الغري وفي خربة المفجر وقصر المشتى، ويعود تاريخها إلى زمن الوليد الثاني ابن يزيد. خضعت شبه الجزيرة الأيبيرية لسلطة الأمويين عام 92 هـ/ 711 م، ودامت هذه السلالة هناك إلى ما بعد دخول الأمير الأموي عبد الرحمن الأول إلى تلك المنطقة عام 138 هـ/ 856 م.
كيف دخل فن الخط العربي إلى الأندلس؟ الجواب: عن طريق النقود، فقد تطلب تنظيم الدولة الجديدة واقتصادها وتجارتها وجود عملة موحدة للتداول. وكانت الكتابة العربية موجودة منذ بداية الفتوحات وطوال عهد الولاة (الحكام الموالون للخلافة الأموية في دمشق) في الكتب والمصاحف بخاصة، ولكن الغالبية العظمى من السكان بقوا على المسيحية لعشرات السنين، إلى أن تغير الوضع بمرور الوقت، وبنشوء جيل جديد وكذلك بوجود مزايا اقتصادية لمن يعتنق الدين الجديد، فانتشرت اللغة العربية لأنها كانت ضرورية ليس للتكلم والقراءة بلغة الحكام الجدد وحسب، بل للكتابة بها أيضًا. ولكن فن الخط

نفسه ربما دخل عن طريق النقد المتداول في البداية، ثم عن طريق النصوص في مرحلة لاحقة، والقرآن بخاصة. وكلما تم استكشاف مخبأ للنقود يعود تاريخه إلى عهد الولاة والأمراء منهم على وجه الخصوص، فإنه غالبًا ما يعثر على قطعة نقدية يؤكد ما نقش على حوافيها أن هذا الدرهم المصنوع من الفضة الراقية قد سك في مدينة واسط التي ما تزال ماثلة في عراق اليوم. وتبدو الحروف الكوفية الجميلة أنيقة ومحكمة ومتسقة مع بعضها، كما يتميز تصميم نقشها الشفاف بنظام متناغم من الزوايا. وكانت التجارة والحج إلى مكة والاتصالات بين الشرق الأدنى وشبه الجزيرة الأيبيرية مستمرة دون انقطاع، كما يشهد بذلك ما اكتشف من قطع نقدية تعود إلى تلك الفترة. وسرعان ما بدأ الأمراء الأمويون يسكون نقودًا خاصة بهم في الأندلس، وهذا يعني في ذلك الوقت أنها كانت تسك في قرطبة. وتبدو الحروف الكوفية في الخطوط المنقوشة على الدرهم الشرقي الآتي من واسط أجمل من تلك الموجودة على نقود إسبانيا الإسلامية، ولكن بمرور الوقت ارتقت هذه الأخيرة إلى مستوى مقبول. ويشكل الدليل النَّمي سجلا تاريخيًا لا يقدر بثمن في مجال توثيق دخول فن الخط العربي إلى البلاد. ويمكن تقسيم الخط العربي بحسب أسلوبه في إسبانيا الإسلامية وفي المنطقة الخاضعة لتأثير إسبانيا الإسلامية في المغرب العربي إلى أربع مراحل متتالية: عهد الإمارة والخلافة (92 - 422 هـ/ 711 - 1031 م)، عهد الطوائف (422 - 478 هـ/ 1031 - 1085 م)، عهد المرابطين والموحدين (478 - 541 هـ/ 1085 - 1147 م، 541 - 692 هـ/ 1147 - 1232 م) عهد بني نصر (692 - 897 هـ/ 1232 - 1492 م). ولكل من هذه العهود سماته الخاصة، كما يمكن تمييز مراحل واضحة من التطور عندما تكون الفترة طويلة كما هو حال الفترتين الأولى والرابعة. والخط الذي استعمل في البداية في المصاحف غدا في نهاية المطاف يستعمل في كتابة الشعر وفي الزخرفة المعمارية وبأشكال فنية أخرى.

تمتد أولى مراحل فن الخط من عهد الولاة (92-138 هـ/ 711 - 756م) وحتى نهاية الإمارة المستقلة والخلافة الأموية في قرطبة (138 - 422هـ/ 756 - 1031 م)، وتشمل الأندلس والمنطقة التي كانت تخضع لنفوذها السياسي من المغرب. **ويمكن تمييز ثلاث مراحل محددة ضمن هذه الفترة وذلك بوساطة التصميم المتطور للحروف المنقوشة على القطع النقدية، وعلى الآثار والعناصر المعمارية والألواح الحجرية وغيرها من المواد المنقوشة. وهذه المراحل هي: (1) الكوفية القديمة (2) الكوفية المزهرة (3) الكوفية العادية.**

1 - فن الخط الكوفي القديم

تستمر مرحلة الخط الكوفي القديم حتى الأعوام 251 - 254 هـ/ 865 - 868 م من عهد الأمير محمد الأول (238 - 273 هـ/ 852 - 886 م). وتشكل الحروف من خطوط بسيطة ومستقيمة ويكون صلب الحرف غليظًا ومزوي، وذلك على النقيض من الخطوط القائمة، ولو أنها غير متقنة الرسم. وهناك خطوط مستقيمة تصل بين الحروف. وتعود إلى هذه المرحلة الكتابة المحفورة على عمود رمادي اللون من جامع إشبيلية الكبير الأصلي، الذي يعود تاريخه إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وهو أقدم نقش معماري في الأندلس. وتبدو الحروف بدائية، كما أنها ليست متقنة الرسم ولا الحفر، رغم أن هذا يمكن أن يعزي لصلابة الحجر. وتفيد الكتابة أن المسجد بني على يد الأمير عبد الرحمن الثاني بن الحكم بإشراف قاضي إشبيلية عمر ابن عدبس عام 214 هـ/ 829 - 830 م، وأنه من عمل الخطاط وفنان النقش في الحجر: الكاتب عبد البر بن هارون، وليس من السهل فك حروف هذا النص، لذا لم يستطع المؤرخ لعهد الموحدين ابن صاحب الصلاة أن يدونه في كتابه دونما أخطاء. ويفوق المثال السابق روعة ما نقش على باب الوزراء في جامع قرطبة الذي بناه عبد الرحمن الأول عام 169 هـ/ 785 م، وجرى

ترميمه وتقويته بعد سبعين عامًا على يد محمد الأول عام 241 هـ/ 856 م، وذلك بسبب تداعي قمة بابه واثنتين من نوافذه. ورغم أن الحروف في هذا النقش غليظة وقصيرة إلا أنها منسابة وممتدة إلى ما هو أبعد من الخط الأفقي للنص، كما أنها تحقق توازنًا بين الحروف المستديرة والمزواة، وتلتوي نهايتها إما يمنة أو يسرة؛ أما التنفيذ فيتميز بالسلاسة. وثمة خمسة وعشرون عامًا، أي ما يقرب من جيل كامل يفصل ما بين الكتابة المنقوشة في جامع عاصمة الإمارة وبين تلك المنقوشة في جامع ابن عدبس في إشبيلية. وعلاوة على ذلك فإن الكتابة المنقوشة على باب الوزارة كانت قد صممت بشكل خاص ثم حفرت على سلسلة من الألواح التي تم تثبيتها في البناء الحجري. ويمكن استنتاج الأهمية التي أعطيت لهذا العمل البسيط من «التقوية» و"التجديد» لجامع قرطبة من قراءة النص: «أمر الأمير محمد بن عبد الرحمن بإجراء تجديد هذا الجامع وتقوية بنائه. وقد انتهى العمل عام 241 هـ/ 855 - 856 م بإشراف فتاه مسرور» وهذا يشير إلى أن العمل تم بإشراف معماري خبير، وهو من عتقاء بيت الإمارة منذ أيام الأمير الوالد عبد الرحمن الثاني، وكان في خدمة الأمير الابن عندما قام بتوسيع الجامع وذلك كما روى الحسن بن مفرج ومعاوية بن هشام ونقل عنهما ابن حيان في فصل من كتابه المقتبس الذي يبحث في إمارتي الأول وابنه عبد الرحمن الثاني.

2 - فن الخط الكوفي المزهر

أخذ الخط الكوفي بالظهور في عهد الأمير محمد الأول وظل باديًا للعيان حتى نهاية عهد عبد الرحمن الثالث (300 - 350 هـ/ 912 - 961م). وتنتهي الخطوط العمودية بحفاف مائلة، أو الأغلب من ذلك بسعفتين أو ثلاث، إحداهما مستقيمة والثانية ملتفة، وإذا كان ثمة ثالثة فإنها تتبرعم

بينهما. وهذا النوع من النهاية المزهرة يتجه لا على التعين يمنة أو يسرة. وبعض أمثلة حرف «النون» تكون من الاستداة بحيث تبدو على شكل عنق طائر التم. كما أن هناك سلسلة من الخطوط شبه الدائرية التي تصل بين الحروف وتقع تحت السطر. وقد رسمت الحروف بإتقان حيث تشكل النسبة بين الطول والعرض خاصة من خصائص الخط الأندلسي الذي يقيم قواعده الخاصة به، مثل إنزال الحروف فوق النقش لتوضيح شكل الحروف المستديرة. ويتقطع متن الكتابة بعدد من الحروف المحددة التي تقف منفردة في وسط الكلمة وفي نهايتها. والخط الذي يعود إلى هذه الفترة الثانية يقوم بدور زخرفي بارز حيث يشير إلى بداية استعماله الزخرفي في الفترات اللاحقة ويبلغ قمته في عهد بني نصر عندما وصل الخط الأندلسي أقصى حدود تطوره. ومنذ ذلك الحين أصبح الخط عنصراً في كل فرع من فروع الفن بوصفه نصًا وزخرفة. ويظهر الخط في قصور الخلفاء على قواعد البناء على الأعمدة وتيجانها وعلى أطر الأقواس والأطواق الأفقية الخ، وكذلك على النقود (التي تنافس النقود الفاطمية برشاقتها) وعلى الألواح الحجرية التذكارية التأريخية وشواهد القبور وعلى المصنوعات العاجية والخزفية . . إلخ وتكون النصوص ذات طبيعة تاريخية أو دينية أو فنية. ويمكن أن نشاهد مثالا على ذلك في البهو الملكي المعروف باسم صالون ريكو (Salon Rico) الذي بناه عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء حيث تشير الكتابة إلى تاريخ بناء الأساس وتاريخ بناء تيجان الأعمدة وبناء الإفريز الأفقي فوق الأقواس، مؤرخة بذلك المراحل المختلفة للبناء من وصف الأرضية، ثم إقامة الأقواس، ثم إتمام الإكساء بالحجارة المحفورة مما استغرق من عام 341 - 346 هـ/ 952 - 957 م، كما تذكر الكتابة اسم الخليفة عبد الرحمن الثالث الذي تم البناء في عهده. أما أسماء الفنانين وغيرهم ممن قاموا بأعمال البناء في البهو فتظهر على الأعمدة الرخامية المفضية إلى الغرف المقابلة.

وعلى لوح رخامي إلى اليسـار من المدخل المؤدي إلى صحن الجامع في قرطبة نجد تدوينًا للعمل الذي تم لتدعيم واجهة صحن الجامع التي كانت آيلة للسقوط، ويعـود تاريخها إلى القرن الثاني الهجـري/ الثامن الميلادي، وذلك بواسطة دعامات أو أعمدة تصل بينها أقواس على شكل الحدوة تسندها أعمدة لتشكل بذلك الواجـهة الجديدة لصحن الجـامع. وتفيد العبـارة المكتوبة بخط كوفي مزهر جـميل أن عبد الرحـمن، أمير المؤمنين (إذا اتخذ لقـب «الخليفة» عام 316 هـ/ 929 م لأسباب سياسية - دينيـة) قد أمر «ببناء الواجهة وضمان متانتهـا» وأن العمل قد أنجز في «شهـر ذي الحجة من عام 346 هـ/ 23 - 24 950، وذلك تحت إشراف معتوقه و«صـاحب مدينته» الوزير عبد الله بن بدر، كما قام بالعمل سعيـد بن أيوب». وهذا اللوح كما هو حال الكتابات في بهو مدينة الزهراء، يحتوي على تعبيرات دينية وإشـارات قرآنية مستهلة بالبسملة؛ وبكلمة أخرى، وكما هو شأن المالكيـة دائمًا، فإن الكتابات تؤكد أن الله على كل شيء قدير. وفي عـهد الخلافة كان الخط طريقـة زخرفية مـفضلة، حيث يرسم على لوحة خزفية بحروف مربعة أو منحنية، تكون الخطوط الرأسية فيها إما مستقيمة أو منحنية وتـنتهي بنهاية مزهرة. وهذه الكتابات هي في معظمها أدعـية ديـنية ترجـو البـركـة أو الملك. وحتى في هذا الوقت، كـان للخط الأندلسي قـيمـة وثائقيـة تاريخيـة، كمـا كان تعـبيـرًا عن الدين في الحياة الأندلسية، ولكن استعماله كان محدودًا في مجال الزخرفة والتجميل.

3 - الخط الكوفي البسيط

تتميـز المرحلة الثالثة والأخيرة من الفترة الأولى بالخط الكوفي البسـيط الذي يصل أوجه في عهد ثاني الخلفاء الحكم الثاني (350 - 366 هـ/ 961 - 976 م) ويدوم حـتى بداية القرن الخـامس الهجـري/ الحادي عـشر الميـلادي بوصـفه شكلا قـديمًا، أدخلت عليـه بعض التجـديدات خلال ذلك القـرن.

ويعرف هذا الخط بالكوفي البسيط، حيث إن الخطوط ونهايات الحروف ينقصها التزهير، ولديها نظامها الخاص في النسب بين جسم الحروف والخطوط الراسية التي تنتهي بحافة مائلة تتجه إما إلى اليمين أو إلى الشمال لتضفي انطباعًا بالكثير من الرشاقة. ويكون الحرف رشيقًا ومرسومًا ومنفذًا بشكل واضح وخطوط الوصل فيه شبه دائرية أو مستقيمة. وفي عهد الحكم الثاني يكتسب الخط الكوفي أهمية كبيرة في الزخرفة حيث يحتل أهم الأماكن وأكثرها بروزًا في أي تجمع وهذا ما يمكن أن نشاهده في ما أجراه الحكم الثاني من إضافات على جامع قرطبة، وفي واجهات المحراب والساباط (الممر الخاص الذي يصل الجامع بقصر الخليفة) وفي بيت المال وفي الكوة المقنطرة أمام المحراب كما في حجرة المحراب الصغير المثمنة الأضلاع. ويظهر الخط كذلك في الآيات القرآنية المنقوشة على الإفريز فيما دون السقف الخشبي للجزء الذي أضافه الحكم إلى الصحن المركزي. وتظل النصوص تاريخية – دينية في طبيعتها كما أنها تشكل مصدرًا قيمًا للمعلومات المتعلقة بتاريخ هذا الأثر التذكاري وهندسته المعمارية. وقد نقشت كتابات جميلة على واجهة المحراب. وعلى الكوة المقنطرة التي تتقدمه. وفي داخل حجرة المحراب المثمنة الشكل نشاهد على الإطار الرخامي المزخرف في أسفل الجدران تفوقًا في الصنعة يبتدي في جمال صياغة الحروف المنحوتة في مادة صلبة كما نشاهد التفوق ذاته في القطع الرخامية التي تستند القوس، إذ أتقن نحتها بعد أن تم تخطيطها ورسمها بكل عناية قبل أن يباشر الصانع العمل فيها. وهذا ما يستحق الذكر لأن الكتابات الأخرى المنقوشة في واجهة المحراب صيغت في الفسيفساء على سطوح أوسع وبمادة أسهل تناولا، حيث إن القطع الزجاجية الصغيرة المكعبة يمكن استعمالها لموازنة نسب الأجزاء الغليظة والدقيقة في الحروب ولإدخال الأشكال الثلاثية الوريقات فيما بين الحروف وما إلى ذلك.

ورغم هذا فإن الكاتب المطرف بن عبد الرحمن - الذي نجد اسمه مذكوراً في نقوش المقصورة - لم يستطع أن يحل مشكلة تدوير الكتابة عند زوايا الإطار، فجعل الأطواق الرأسية للنص تتعدى على الأطواق الأفقية فيه.

أضاف مطرف على واجهة الساباط سطوراً من الكتابة الرأسية والأفقية، وجعل الأسطر الرأسية في الجهة اليمنى تصل إلى قمة الزاوية العليا، كما جعل النص الأفقي يمتد حتى الزاوية العليا في الجهة اليسرى. وكان لهذا الحل في أقل تقدير الفضل في أنه لا يشوش العين، كما أنه يعود إلى الظهور في عهود لاحقة. ويظهر الخلل في الخط على إطار قوس المحراب حيث يتداخل سطران من الكتابة ويقضي هذا الخلل قضاءً مبرمًا على جمال الخط وانسجامه. ومن المفاجئ أن نجد عيبًا كهذا في موقع بهذا الوضوح وفي نقش بهذه الأهمية حيث إن مشكلة طريقة الدوران بالخط مع الزاوية سبق إن وجدت الحل في الأقواس الأربعة الصغيرة الخاصة بالطاقات في القصر العظيم في مدينة الزهراء، والذي كان يعود إلى المعتوق والحاجب جعفر بن عبد الرحمن الذي كان مسؤولا عن العمل في التوسيع الذي أجراه الحكم الثاني للجامع. وهذه الأقواس الأربعة الصغيرة التي بنيت في الأعوام الأخيرة من عهد عبد الرحمن الثالث في 349 هـ/ 960 تحل المشكلة بملء الزاوية بصورة زهرة، وهي طريقة استمر استعمالها حتى عهد بني نصر، هذا إلى جانب الحل الأخير المتمثل بمجرد إضافة مربع في كل من الزوايا. ومن المستغرب أن يتمكن الخطاطون في البلاط من حل هذه المشكلة قبل ذلك بخمسة أعوام، ويعجز عنها الذين عملوا في بناء الجامع. ترى هل كان ثمة محاولة لإيجاد حل جديد ولكنها أخفقت في تحقيق ذلك؟ أم كان ثمة خطاطون مختلفون يعملون في المكانين؟ هذا ما لا أعرفه، لأن الحاجب جعفر المذكور في الأقواس الأربعة يظهر اسمه كذلك فيما نقش من كتابة في مقصورة قرطبة

بوصفه الرجل المسئول عن العمل في توسيع الجامع رغم أنه توفى قبل إنجاز العمل، حسبما يرد في النص الموجود على الإطار الفسيفسائي الأول في واجهة الساباط حيث تظهر عبارة «رحمه الله» بعد اسمه. وعليه، فإن واجهة الساباط بنيت بعد واجهة المحراب وقد أصلح الكاتب من خطأ الحل الذي اتبعه في المحراب عندما خطَّ زوايا واجهة الساباط فيما بعد. ويرد ذكر الخليفة الحكم في جميع الكتابات مقترنًا على الدوام بلقب الخليفة التكريمي «المستنصر بالله»، ويذكر مهمتيه بوصفه الخليفة: «إمامًا وأميرًا للمؤمنين». وتذكر النصوص الموجودة على دعامتي القوس أن الحكم الثاني أمر معتوقه وحاجبه أن يبني هاتين الدعامتين، أما النصوص على أطواق الفسيفساء التي تأخذ الشكل U في إطار القوس فتذكر إضافة إلى الآيات القرآنية والعبارات الدينية أن الحكم الثاني أصدر أوامره إلى «معتوقه وحاجبه جعفر بن عبد الرحمن أن يشيد هذا الصرح .. وقد أكمل بإشراف محمد بن تمليخ وأحمد بن نصر وخالد بن هشام هم رؤساء شرطته، وبإشراف خادمه المطرف بن عبد الرحمن الكاتب وجميعهم في خدمته». وهناك الزخارف القرآنية والنصوص الدينية والتاريخية التي تظهر في الإطار السفلي المزخرف من جدران حجرة المحراب المثمنة الأضلاع والتي يرد فيها أن الحكم الثاني أمر أن تبنى هذه الحجرة وتكسى بالمرمر تحت إشراف الفريق نفسه من القائمين على خدمته. كما تحمل الكتابات على واجهة المحراب وكوته التاريخ نفسه: شهر ذو الحجة، 354/ 28 - 27، 965. وفي واجهة الساباط، نقش على حافة الفسيفساء الداخلية من القوس الذي يأخذ شكل الحدوة، أن الخليفة الحكم الثاني أمر «بتزيين هذه الغرفة المكرمة بالفسيفساء، وقد أكمل العمل عام 3 (فُقد جزء من التاريخ) ويتشكل الإطار من خمس حِفاف متتالية، تحتوي الثانية والرابعة منها على كتابات، الأخيرة منها آيات قرآنية، أما الثانية فيرد فيها «أنه (أي الخليفة) أمر

ببناء هذا المدخل ليؤدي إلى المكان الذي يصلى فيه» كما تذكر اسم الحاجب المتوفى جعفر مع باقي القائمين على خدمة الخليفة الذين مرَّ ذكرهم.

تخلو العمارة الإسلامية عادة من الأسماء، وفيما عدا اسم الحاكم أو الأمير أو الشخصية المهمة التي أمرت بالعمل، وحتى هذه يمكن ألا تظهر وكان الأمويون في الشرق الأدنى أحيانًا يثبتون أسماءهم مع التاريخ على المباني. وبعد انتقال هذه السلالة إلى الأندلس، صارت الكتابات في عهدي الإمارة والخلافة تذكر إضافة إلى اسم الأمير أو الخليفة اسم الشخص الذي أسهم في البناء كما تذكر دوره فيه حتى لو توفي ذلك الشخص قبل أن يتم العمل، كما تذكر التاريخ المحدد. وتعد هذه الوفرة من المعلومات التاريخية شيئًا نادرًا في الفن الإسلامي، وفي كتابات النقوش منه بصورة خاصة. وبعد انهيار الخلافة تصبح هذه الكتابات أكثر إيجازًا، وتختفي تقريبًا خلال عهد الموحدين في النصف الثاني من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي لتعود إلى الظهور ثانية بين الحين والآخر في عهد بني نصر. وتوجد تفصيلات تاريخية مشابهة على أسس أبنية أقل أهمية مثل المئذنة الزائلة التي أقامها معتوق للحكم الثاني اسمه دُرّي الصغير فيما يدعى اليوم إقليم جيان (Jaen)، حيث كان هذا المعتوق يملك عددًا من الأراضي الزراعية في وادي الرمان (Guadarroman) وفي أماكن مجاورة أخرى. وكان للعمارة العسكرية النوع نفسه من النقوش التذكارية التاريخية، كما يرى في اللوحة التي تحمل اسم «حمامات البلوط». وكان الخط الكوفي في تلك الفترة يزين المنسوجات والخزفيات والمصنوعات المعدنية، ومثال ذلك الصندوق المغلف بصفائح من الفضة والمحفوظ في كاتدرائية خيرونا (Gerona) وكان الحكم الثاني قد أمر بصنعة لابنه الذي عينه وريثًا له باسم الأمير هشام. ومن الأنماط الفريدة في الفن الأندلسي التي تعود إلى هذه الفترة، الصناديق والآنية العاجية التي تذكر

عادة اسم الشخص الذي أمر بالعمل واسم الصانع وأحيانًا اسم من أُهدِي إليه العمل، وذلك إلى جانب ذكر التاريخ. وفي النقود رسمت الخطوط بتحوير أكثر، وكان من الأساليب المتبعة أن يذكر في وسطها اسم صاحب دار السك في العام الذي ضربت فيه تلك النقود.

يستمر الخط بإشراف حكومة الحاجب المنصور إبان عهد هشام الثاني في المسار نفسه كما كان في عهد سلفه الحكم الثاني، وتشهد بذلك النقود وطراز هشام الثاني والعاجيات ما إلى ذلك، والاستثناء الوحيد هنا هو اللوح الخشبي المحفور الذي يزين ظهر المنبر في جامع الأندلسيين في فاس، وهو الجامع الذي أمر المنصور بترميمه لتداعي بنائه الذي يعود إلى العهد الفاطمي. ويختلف تناسب الحروف في هذه الفترة الأولى من الخط الأندلسي تبعًا للمادة التي رسم فيها الخط، إذ يكون نحت نص ما الرخام الذي يتكسر بسهولة أصعب كثيرًا منه في العاج الصلب، كما يكون العمل أكثر صعوبة في كليهما منه في المنسوجات والفسيفساء، كما أنه أكثر صعوبة من طلي الخزفيات أو رصف الفسيفساء. أما نسبة العرض إلى الطول في الحروف وترتيب الخطوط والزخارف في نهايات الحروف وما إلى ذلك، فتعتمد كلها على نوع المادة المستعملة، وهذا ما يبدو واضحًا فيما نقش من كتابه في أساس جامع باب المردوم الصغيري (المعروف اليوم باسم «مسيح النور») الذي أنشأه أحد المحسنين في طليطلة بماله الخاص عام 390 هـ/ 999 - 1000 م، كما يرد في النص المحفور في الأجر، حيث تفرض طبيعة المادة نسب الزوايا إلى الأجزاء المنبسطة في الحروف. تبدأ المرحلة الثانية للخط الأندلسي بانهيار الخلافة عام 422 هـ/ 1031 م وبروز ملوك الطوائف الذين حكموا في الأغلب دويلات مدن. وأربعة من هؤلاء يتمتعون بالأهمية وذلك بسبب ما كان لهم من تأثير على التطور اللاحق في الأسلوب، وهم: بنو عباد في إشبيلية وبنو هود في

سرقسطة وبنو «ذو النون» في طليطلة وبنو صُمَادح في ألمرية. تمتد هذه الفترة لأكثر من نصف قرن بقليل وهي الأقصر في هذه الدراسة ولكنها حاسمة بسبب ما برز فيها من أنماط متنوعة من الخط في الممالك المختلفة، إذ بذلت للمرة الأولى محاولة أولية لتشكيل نسق هندسي عن طريق إطالة خطوط الحروف ولكن النتائج لم تكن مرضية تمامًا. ويبدو الخط كذلك متضافرًا بشريط هندسي مستقل كما يقتصر التزهير على أعلى الحروف ويستعمل كذلك لملء الفراغات دون أن يذهب إلى حد التشابك. ورغم قصر هذه الفترة فإنها مهمة لأنها شهدت تطور نسق الخط وزخارفه التي ستزين الفترتين اللاحقتين للخط في الأندلس والمغرب الذي كان يقع تحت تأثير الأندلس حينذاك.

بنو عباد

يظهر الخط في إشبيلية على حجارة الأسس وشواهد القبور وحفاف الأواني الخزفية اللماعة، وعلى الدنانير الذهبية والدراهم الفضية. يستند هذا الخط الإشبيلي عادة إلى خط كوفي حسن التناسب يتكيف مع طبيعة المادة المستعملة حيث يكون التصميم أقل صرامة وتقيدًا بالشكل الهندسي مما كان عليه في الفترة السابقة، كما يكون خط القاعدة أقل وضوحًا بسبب سلسلة من الخطوط المنحنية التي تشكل ذيولا مستطيلة تهبط حتى تقترب من ملامسة الخطوط في السطر الأسفل، ومع ذلك فهناك إيقاع يتجه نحو الأعلى كما أن هناك ورقة أكثر في الحروف التي تنتهي خطوطها بحفاف مائلة تتدرج في الاتساع. وهذا ما يمكن رؤيته في حجر الأساس لمئذنة سجل عليه أن الملك المعتمد أمر بترميم هذه المئذنة عام 472 هـ/ 1079 م، كما يظهر عليه اسم عامل الرخام إبراهيم واسم الخازن أبو عمر أحمد، وذلك تبعًا لما كان دارجًا أيام الخلافة. وتشكيل الخط يتألف من حروف غاية في الرشاقة وخالية من أي

عنصر تزهيري. ويظهر على حفاف الآنية الخزفية اللماعة في متحف الآثار في إشبيلية وفي متحف آخر في بالما دل ريو (Palma del Rio) (إقليم قرطبة) اسم المعتمد مكتوبًا بالذهب على أرضية بيضاء بحروف أحسِن رسمها ولكن الخطوط فيها تخلو من الرشاقة بسبب ضيق المكان. وعندما عثر على الصحن في بالما دل ريو كان وسطه مقسمًا إلى أربعة أرباع في كل ربع شكل زهرة رسمت كلها بالذهب على أرضية مزججة بيضاء. ويقول ما تبقى من النص: الذي أمر المعتمد بصنعه تحت إشراف. وهنا يبرز السؤال فيما إذا كانت الأندلس في القرن الخامس قد عرفت الأفران التي تنتج الخزفيات اللماعة أو أنها كانت تطلب من الشرق الأدنى حيث يتم صنعها وتصديرها. ولكن أسلوب الخط يجعلني أميل إلى افتراض وجود مصنع للخزف في إشبيلية، وهي فرضية يدعمها اكتشاف كسرتين من طرف صحن كُتِب عليهما اسم الملك الإشبيلي بشكل مشابه. وتملأ الفراغات بالنقود العباديو حروف نفذت بإتقان، وهذا ما يجعلني أميل إلى الاعتقاد أن بعض الفنانين من دار الخلافة لسك النقود في قرطبة قد هاجروا إلى إشبيلية للعمل لدى حكام بني عباد.

بنو هود

تظهر آثار مهمة من الخط في قصر الجعفرية الذي يعود لملوك هذه السلالة في سرقسطة، وقد بني في الأصل خارج حدود المدينة بالقرب من نهر إيبرو (Ebro). كما تم الكشف عن آثار مهمة أخرى أثناء حفريات قصر قلعة بالأغوير (Balaguer) (إقليم لاردة (Lerida)). ويظهر الخط في أماكن مختلفة في قصر الجعفرية: (1) في حافة المرمر الذي يزين أسفل الجدران في الغرف الرئيسية. (2) وفي تيجان الأعمدة حيث يظهر على السطح المحدب، الذي يقولب التاج المتداخل، اسم الملك المقتدر بالله الذي بُني القصر في عهده،

إلى جانب زهرة محورة وسعفات نخيل معرقة وتحتوي النتوءات المحورية من قاعدة تيجان الأعمدة على أدعية مكتوبة بحروف تتخللها فواصل واستطالات، وتمتد الحروف إلى أسفل السطر إضافة إلى التزهير الذي يملأ الفراغات. (3) ولكن اللافت للنظر هو الخط التذكاري المتطور، الذي يظهر في الآثار الباقية من أطواق الكتابة في القاعة الشمالية المستعرضة وفي المصلى. وتشكيل الحروف في هذه الأطواق إما مستدير أو مدبب قليلا، والخطوط التي تصل بينها منحنية، أما الخطوط الرأسية فتميل إلى الاستطالة والتحور، ونسبة العرض فيها إلى الارتفاع (الطول) هي 1: 5.2 أو 3. وتنتهي الحروف بنهايات مقعرة وعريضة. وقد رسمت بصورة غير متقنة تحت المنضد في هذه الأطواق سيقان نباتية مقوسة بحركة متعرجة لولبية تتعلق عليها سعفات النخيل والزهور المحورة وأكواز الصنوبر. أما أهم ما يميز الخط في هذه الأطواق فهو نوع آخر من الخط الرأسي الذي يمتد على شكل شريط، يشكل التقاء كل اثنين منها تصالبًا بنهايات ملتوية، تتصل بها سعفات نخيل معرقة تتجه في اتجاهين متعاكسين. وهذه هي أولى المحاولات في الكوفية الهندسية، ورغم أنها ليست ناجحة تمامًا فإنها تجديد مهم يطلق الإمكانات لتطوير لاحق. وإضافة إلى هذه التوليفة من الخط، حيث لا تتقاطع الخطوط الرأسية الهندسية ولكنها تشكل عند التقائها تصالبًا مستديرًا، يظهر ثمة شكل آخر يحتوي على أشرطة تتلاقى هندسيًا، وتكون مسننة المركز، مشكلة في تقاطع التصالب عقدة بخمس حلقات ذات زوايا. لذا نجد في عصر الطوائف بروز نوع من فنون الخط يقوم على أرضية من النبات المزهر، أو يرتبط بتشكيل هندسي لا معنى له لفرط بساطته. ونجد أشرطة الاستطالة تشتبك لتربط مسارين، تاركة أعلى الشريطين طليقي النهاية، وهو من نوع الخطأ الذي يرتكبه المبتدئون. مثل هذا النوع من الخطأ في فن الخط الذي يقتفي

الأثر الكوفي يمكن أن يوجد حتى في نفس أعمال خط إسبانيا الإسلامية، كما نرى في قمة النافذة الشمالية في شرفة لندراخا في الحمراء.

بنو «ذو النون»

في عهد بني ذي النون في طليطلة نجد أمثلة الخط على تيجان الأعمدة الرخامية وعلى قواعدها وعلى قطع العاج المشغولة في محترفات قونكة (وكانت تابعة لطليطلة في ذلك الوقت)، كما نجدها على شواهد القبور من رخام أو أسطوانات حجرية، وعلى الحفاف الرخامية من أفواه الآبار والأحواض، أو على قطع من الأجر تحمل ذكرى الأموات، أو على قطع النقد، إلخ. وهنا يبرز نوعان من الخط، يتميزان عن بعضهما بوضوح. يتميز النوع الأول بما فيه من زوايا وخطوط نازلة تتقوس في نهاياتها باتجاه اليمين أو اليسار، تتخللها فتحات. ويندر أن تتقوس الخطوط النازلة، وتمتلئ الفراغات بين الحروف بأعناق الزهور والأغصان الخفيفة الميلان التي تظهر الثلمة المركزية التي تتصل بها الزهرة. ويتمثل النوع الثاني من الخط في الأطواق التي تزين الحافة الأسطوانية لفوهة حوض الماء في الجامع الكبير في طليطلة التي تخلد اسم مشيد الجامع الظافر بن ذي النون أول ملوك الطوائف في طليطلة، وذلك عام 423 هـ/ 1032 م. ونجد على حافة الحوض ثلاثة أطواق من الخط، انطمس الطوق الأعلى منها بسبب كثرة الملامسة وطول الاستعمال. أما الطوقان الآخران فنجد ارتفاع الخط فيهما يتناسب مع هذا النمط الفني، الذي نجد حروفه متثلمة في الوسط، ونهاياتها ممتدة في ميلان على شيء من التقوس؛ وتكون ضربات الخطوط واستطالات الحروف النهائية منتهية بالزهر حتى تتخذ شكل سعف النخل أو النوار الذي يكاد يملأ الفراغات فوق الحروف التي لا تنزل عليها خطوط عمودية. وتنتهي بعض الحروف النهائية بما

يشبه خيال عنق طائر التم بنهايات زهرية. ويمكن أن توجد التزويقات الزهرية منفردة أو متصلة بعنق زهري. وجمال الخط في هذه النقوش يتنافر بشكل واضح مع ما نجده في خطوط النقود، وهي رديئة التصميم، يصعب فك تشكيلاتها، لأن النص المنقوش فيها يتخذ شكل دوائر متداخلة.

بنو صمادح

يعتمد فن الخط في عهد بني صمادح على حروف كوفية أنيقة هادئة متوازنة بخطوط متناسبة الأبعاد ونهايات مائلة، مع زينة نباتية طليقة تملأ الفراغات. وتكاد تكون جميع أمثلة الخط المعروفة إما من شواهد القبور أو من النقود. وكان لهذا النوع النفيس من الخط أثر حاسم في فترتين لاحقتين، إذ أسبغ شكلا محدداً على حروف معينة مثل حرف الهاء حيث نجد عقدتين وخطًا مقوسًا فوق الحروف ويظهر هذا النوع من الخط المتناسب أيضًا على إطار الطاق، وهو نوع من التحديد سوف يستمر في الفترات اللاحقة. ومن بين مدارس الخط الأربع موضوع البحث هنا، سنجد الخطاطين يعنون بالرشاقة والتنميط في الحرف الإشبيلي، وبالتجديدات الهندسية الزهرية في خطوط سرقسطة، وبالشكل المتناسب في حجم حروف المرية، وذلك في الفترة اللاحقة، عندما تعود الأندلس من جديد إلى سيطرة سياسية موحدة. إن الأهمية الشاملة للقيمة التاريخية الوثائقية لنصوص الخط في عهد الخلافة الأموية تستمر في فترات لاحقة إلى حد ما، وذلك في البقايا المعمارية أو ما تخلف من قطع البناء، كما تبين الأمثلة التي سبق ذكرها[1]. تبدأ الفترة الثالثة من تاريخ الخط في إسبانيا الإسلامية بوصول الأمير البربري يوسف بن

(1) أنتونيو فرنانديز - بويرتكس، فن الخط العربي في الأندلس، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ص 927.

تاشفين، وهو من قبيلة صنهاجية في المغرب العربي، وذلك لنجدة ملوك الطوائف الذين أصابهم الخوف لسقوط طليطلة بيد ألفونسو السادس ملك قشتالة. وعندما لمس الأمير الصنهاجي ضعف ملوك الطوائف جردهم من ممتلكاتهم ووحد إسبانيا الإسلامية سياسيًا وضمها إلى إمارته في المغرب العربي. وتبدأ المرحلة الثانية من هذه الفترة عام 541 هـ/ 1147 م عندما استولى الموحدون على مراكش عاصمة المرابطين. وبعد فترة قصيرة من عدم الاستقرار، عادت الوحدة إلى إسبانيا الإسلامية تحت حكم خلفاء الموحدين، وهم بربر من قبيلة مصمودية، حتى عام 629 هـ/ 1232 م.

أحدث المرابطون ثلاثة أنواع من التجديد في فنون الخط: (1) استخدام الحروف المتصلة في العمارة والزينة. (2) تطوير نوع من الخط الكوفي المتناسب الذي يفصل جسم الحروف عن الاستطالات الرأسية لضربات الحروف وذلك بواسطة فاصلة أفقية. (3) تطوير نوع آخر من الخط الكوفي بإنزال خط رأسي شديد البروز مع خط رابط أفقي يمتد حتى يجعل القسم الثاني من العبارة فوق القسم الأول منها، وتكتنف الحروف جميعًا أطواق زهرية، وتملأ الفراغات فيها تشكيلات كثيفة من الزهور المتصلة بأعناقها.

وسرعان ما أدخل المرابطون الخط النسخي بحروفه المتصلة، إلا إذا كان الفضل في ذلك يعود إلى ملوك الطائفة الزيرية الذين سبقوا في إدخال ذلك الخط، استنادًا إلى كتابة منقوشة على حوض رخامي محفور عليه صور أسود وغزلان، ويبدو أنه قد نُهِب من أحد قصور المنصور ونقل إلى غرناطة، وقد نقش عليه بالنسخ اسم الملك الزيري باديس. وإذا ظهر من أبحاث لا حقة ما يؤكد التاريخ الأسبق، فإن ذلك سيعني أن فترة الطوائف قد رسخت جميع الأشكال الأساس من فنون الخط التي ستظهر في الأندلس وشمال إفريقيا

خلال الفترتين الثالثة والرابعة بعد ذلك. ولكن المؤكد أن المرابطين قد أدخلوا الخط النسخي في الزينة المعمارية، كما يظهر في «قبة الباردويين» في مراكش (حوالي 513 هـ/ 1119 م) وفي جامع تلمسان (350 هـ/ 1135 م) وفي جامع القرويين في فاس (531 هـ/ 1136 - 1137 م). كيف لنا أن نفسر ظهور النسخي في هذه اللحظة المعينة من الزمان؟ تختلف الأسباب في ذلك، وهي تشبه ما حدث في مناطق أخرى من العالم الإسلامي:

(1) كانت هناك حاجة سياسية للدعوة للسلالة، وذلك بالتأكد من سهولة قراءة النصوص، من جانب من يستطيع القراءة في الأقل. (2) كان ثمة القليل من المتعلمين حتى في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، ممن يستطيع قراءة الخط الكوفي الذي لا يسمح بظهور الحركات، بسبب شكل حروفه المتصلبة (وقد سبق أن رأينا المؤرخ ابن صاحب الصلاة يخطئ في نقل نص في إشبيلية). (3) إن الأشكال الهندسية في الخط الكوفي وما يلحقها من زخرفة تزيد من صعوبة قراءة الدعاوة التي يريد المرابطون نشرها.

كان الخط النسخي في البدء يفتقر إلى الفخامة، إذ كانت حروفه واضحة، لكن تطوره اللاحق كان منتظراً، لأنه كان يقوم على أرضية من تشكيل مزهر بأعناق زهرية تتطاول بشكل لولبي. ويتخذ الخط هذا الشكل بالذات في النهايات المحدبة من القبة أمام المحراب في جامع القرويين، حيث تتضح آثار اثنين من الخطاطين في الأقل، تختلف طريقتهما في رسم الحروف وتنفيذها، أحدهما تنساب خطوطه سلسلة والآخر أقل براعة. ونجد الخط في جامع تلمسان شبيهاً بسلالة الخط الأول. وفي الأندلس، يمكن أن نعزو إلى هذه الفترة النص القرآني المنقوش على طاق مزدوج بشكل حدوة حصان، ما

زال قائمًا في شاطبة. ومثل ذلك بقايا ضفيرة بالخط النسخي ما تزال بادية للعيان مع شيء من الزخرفة الزهرية، وذلك عند تل موروور في غرناطة، لكنها تعود إلى فترة لاحقة من عهد المرابطين، قد تكون في حدود عام 524هـ/ 1130 م خلال حكم علي ابن يوسف بن تاشفين، إذ يظهر تحت النص نقش زهري مع سعفات نخيل معرقة. يظهر النوعان من الخط الكوفي في عهد المرابطين حروفًا حسنة الرسم وانسيابًا واضحًا في السطر وتشكيلا متناسب العرض. ففي المألوف من الخط الكوفي المرابطي تكون المساحة التي يشغلها الحرف منفصلة عن المساحة التي ينزل عليها الخط الرأسي وذلك باعتراض عنق زهري أفقيًا. ويشكل هذا الانفصال تناسبًا واضحًا في الخط يدركه الناظر: إذ يشغل حجم الحرف جزأين من خمسة أجزاء من ارتفاع الضفيرة أو اللوحة أو الطنف أو البلاطة أو السطح المطلوب تزيينه، وتبقى الأجزاء الثلاثة للتصرف بالخط النازل والزخرفة الزهرية، القائمة على سعف النخيل والنوار، الذي يشرئب من الخط الأفقي، أو من العساليج الملتوية التي تنبع منه أو تطفو طليقة على أرضية من التشكيل بالخطوط الناعمة. وفي مرحلة لاحقة يظهر فوق الخط المعترض تشكيل من الأعناق الزهرية المتلولبة التي تحمل الزهور، لكن هذه الخطوط المعترضة لا تلبث أن تغيب. ويشغل العنصر النباتي القسم الأعلى من التشكيل. كما أن تلوين الحروف يساعد في تمييزها من الزخرفة الزهرية ويعين في قراءة النص. وكانت مكونات الزخرفة تبرز بالأبيض وتحدد بالأسود على أرضية باللون الأحمر أو الأزرق، كما كان داخل الزهرة يوشي بالخطوط السوداء.

نجد هذا الأسلوب في الخط القائم على نظام دقيق من النسب يتجلى في جامع القرويين على الأطراف والضفائر في تقوس المحراب وفي الفسحة

المزدوجة أمام المحراب وهي ما أضافه المرابطون. وفي إسبانيا الإسلامية يظهر ذلك في الأطر الخشبية التي تزين الجدران مما اكتشف وحفظ في غرناطة وجزيرة طريف وكما يوجد على شواهد القبور. كما يظهر هذا الأسلوب من الكوفي المتناسب الخالي من الفواصل الأفقية والزخرفية الزهرية على الأطر الرفيعة التي تحدد الألواح العليا للعضادات في واجهة المحراب في جامع تلمسان في نقوش جامع القرويين التي تذكر اسم سلامة بن مفرج، وهو الفنان الذي صمم الطاق الدائري في زخرفة «المقارب» في الصحن المستعرض[1]. وإلى جانب هذا النسق الكوفي المحكوم بقانون من النسب تحددها الأعناق الزهرية، يظهر نسق آخر من الكوفي الخالي من الأعناق الزهرية وذلك في ضفائر أخرى يغطي أعلاها تشابك كثيف معقد من السيقان الزهرية المتلولبة، تتصل بها سعفات نخيل وقرنات حب الفلفل ونوار مقطع وأكواز صنوبر، ونجد ذلك على حفاف إطار المحراب في جامع تلمسان وجامع القرويين، وعلى أطر الأطواق في جامع القرويين. وقد جرى حل مشكلة الزوايا في ضفائر الإطار بإضافة مربع تنقش عليه نجمة ثُمانية. ويوجد نوعان من هذه النجمة، أحدهما ذو زوايا قائمة مقدارها تسعون درجة، والآخر مربع ذو زوايا قائمة تتخللها نصف دائرية. وقد استمر هذا الحل البارع طوال عهد الموحدين دخولا في عهد بني نصر. والنوع الثاني من الحروف المستعملة فنيًا بشكل أكبر. ويبدو ذلك في جامع القرويين في السطح المستطيل المقعر ذي المسننات من الطاق المزخرف أمام المحراب، وفي ما يتقدمه من طاق ذي فستين في الصحن الأوسط. والنص المخطوط المتوازن، المكتمل بنسبة بين العرض والارتفاع، القابع تحت طاق مفصص قوامه سعفات نخيل، يكشف عن نوع من الحروف لا يكاد يتميز عما ظهر في أواخر عهد

---

(1) أنتونيوفرنا نديز، نفس المرجع، ص 930.

الموحدين، الذين اشتبكوا في حروب مع المرابطين يوم كانت تجري في الجامع أعمال التوسيع وإعادة الزخرفة. وأكثر التشكيلات الخطية وروداً في هذه السطوح هي ابتهالات قوامها لفظ الجلالة، حيث ينفصل حرفا اللام عن بعضهما بفاصلة مستعرضة طويلة. وجميع الحروف هنا ذات عرض متساو وخطوط رأسية رشيقة جداً، تستدير مائلة نحو نهاية مقعرة أو مزهرة حسب آخر طراز. وينتقل هذان النوعان من الخط إلى أيدي الخطاطين في عهد الموحدين ومن بعدهم إلى من تبعهم في عهد بني نصر. وفوق الفاصلة المستعرضة الطويلة تظهر صيغة متداخلة الزخرفة من الكلمة الثانية من الابتهال بالخط الكوفي، وتمتلئ فراغاتها بزخرفة زهرية معرفة. ومن الآن فصاعداً نجد الخط الكوفي مرتبطاً بالأشكال المعمارية الزهرية (مثل طاق سعف النخيل) مع أرضية كثيفة شديدة التعقيد قوامها زخرفة نباتية تبرز النص بسطحه المستوي ولونه المميز. وقد تعزى الرشاقة في هذه التشكيلات إلى فنانين إسبانيا الإسلامية الذين كانوا يعملون في المغرب العربي في خدمة علي بن يوسف بن تاشفين. وتوجد بقايا من زخرفة البوابة في صومعة سان فرنادو في دير لاس هويلغاس في برغش وهو عمل يمكن أن يعود إلى عهد المرابطين، حكماً، من أنساق الزخرفة وعبارات الابتهال البسيطة، إلى جانب المنابر، التي تؤكد الدرجة العالية من النقاء الفني في أعمال الخشب الأندلسية. ومنبر «الكتيبة» الذي صنع في قرطبة بين عامي 519 و24 هـ/ 1125 و1130م عمل فني متميز؛ إذ تظهر براعة الصنعة فيه ثلاثة أشكال من الخط الكوفي؛ الأول قديم والثاني من فترة انتقالية والثالث يتطلع إلى الشكل الكوفي الذي ظهر في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي. إن الكتابات بالكوفي والنسخي في نقوش العمارة في عهد المرابطين تتبع المثال الذي وضع في عهد الإمارة والخلافة. لذا نجد في جامع القرويين ظهور أسماء مثل الأمير علي بن تاشفين

والقاضي المسئول عن أعمال التوسيع والصيانة أبو محمد عبد الحق بن عبد الله بن معيشة الكندي وذلك على زخرف الطاق أمام المحراب وفي الفسحة المزدوجة أمامه في الصحن الأوسط. وتفيد الكتابتان أن هذين الطاقية قد تم بناؤها «في شهر رمضان» من 531هـ/(23 مايو - 21 يونية من 1137 م). وعلى الطاق المزدوج يظهر كذلك اسم الفنان الذي نفذ العمل وهو إبراهيم بن محمد. وعلى واجهة المحراب توجد نجمة ثمانية وسط مربع، لها أربع زوايا حادة وأربع نصف دائرية وعليها كتابة جميلة على أربعة أسطر تقول إن «هذا من عمل عبد الله بن محمد، اكتمل خلال شهر رمضان من 531 هـ/(23 مايو - 21 يونية، 1137 م). والإشارة إلى ابن محمد قد تفيد أنه شقيق إبراهيم الذي صمم الطاق المزدوج، وكان كلاهما أندلسيًا دون شك. ويؤكد هذا ما يرد في روض القرطاس الذي يذكر القاضي الغرناطي الذي أشرف على أعمال الترميم، واسمه محمد عبد الحق، كما يشير إلى الكتابة ويصف كاتبها بصفة الغرناطي. إن الكتابات والنقوش التذكارية قد لا تكون شديدة الوضوح عن أصحاب المراكز في البلاط كما كانت الحال أيام الأمويين، ولكنها مع ذلك تقدم تفصيلات منوعة: اسم الأمير الحاكم، المعمار، الشخص المسئول قانونيًا، المصمم أو المصممون، إضافة إلى التاريخ الذي يحدد السنة والشهر. وفي نقود المرابطين نجد تصميمًا جيدًا في الخط (في سحبة القلم وفي رشاقة الحرف) وهو ما يميز عهد المرابطين عن غيره من العهود في مجال النميات وفنون سك النقود. وبناء على شكل الحروف في الخط المرابطي يمكن تحديد التاريخ في عدد من النحاسيات مثل حاملات الشموع والمباخر، إلى جانب نحاسية بديعة تحمل صورة حيوان خرافي توجد في كاتدرائية بيزا، وجميعها تشير إلى استمرار أسلوب الخلافة دخولاً في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي.

إن شاهدة القبر العائدة للأميرة المرابطية بدر (الصورة ابنة الأمير أبي الحسن علي بن تعشة الصنهاجي، التي تحمل تاريخ 496 هـ/ 1103 م والتي عثر عليها في قرطبة، وحفظت في متحف الآثار القديمة في مالقا، تتبع التصاميم التي تعود إلى عهد الخلافة، مما يوجد في «الطاقات» (التي يشار إليها باسم «المحاريب» في التواريخ والأشعار) والتي تزين دار جعفر في مدينة الزهراء. تظهر شاهدة القبر طاقا مصغرًا على شكل حدوة الحصان يستند إلى عمودين غير متناسقين يوجد عند التقائهما بقوس الطاق زخرفة بالخط الكوفي. ويضم الطاق سبعة أسطر من الكتابة تظهر فيها كلمة «مئة» فوق الكلمة التي تسبقها. وتبين الزاويتان المثلثتان عند انحناءة الطاق نخيلات مدورة، وفي الطاق تتداخل الكتابة الأفقية مع الرأسية، كما نجد في واجهة الساباط في جامع قرطبة[1]. تمثل المرحلة الثانية من هذه الفترة عهد الموحدين، وهم بربر من قبيلة مصمودة. وهنا يظهر تغير جذري في حقل الجماليات بسبب أخلاقيات النقاء والزهد التي دعا إليها ابن تومرت من عام 1120 فصاعدًا، ووضع موضع التنفيذ بعد الاستيلاء على مراكش عاصمة المرابطين عام 541 هـ/ 1147 م. إن الحكام الثلاثة الأولين الذين كانوا أفضل الحكام سياسيًا ولا شك، كانوا كذلك أنشط الحكام في البناء. لكنهم لم يسمحوا بنقش أسمائهم في أي جامع أو نصب أو بوابة أو أي بناء آخر أقاموه. ونجد بدلا من الأسماء آيات قرآنية أو عبارات ورع وتقوى، مما يشير إلى أهمية منزلة الدين في حياة الموحدين. وقد اختصر استعمال الخط في العمائر الدينية إلى الحد الأدنى من دون أن يغيب تمامًا. إن الروعة والغنى في الخط الزخرفي في العمارة، مما بدأ في الأندلس، وبخاصة عندما قام الحكم الثاني بتوسيع جامع قرطبة، والذي يوجد في عهد الطوائف في منبر

---

(1) أنتونيو فرنانديز - بويرتاس، نفس المرجع، ص 936.

«الجعفرية» وفي بعض مساجد المرابطين مثل جامع تلمسان والقرويين، لا وجود لهما في الباقي من جوامع الموحدين من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي: مثل جامع تنمال (549 هـ/ 1154 م) وجامع «الكتيبة» الثاني (558 هـ/ 1162 م). وعوضًا من ذلك نجد توكيدًا على جمالية البساطة، على السطوح المستوية، وعلى خطوط الجدران والأطواق المبنية بالجص الأبيض، بعناصر هندسية واضحة وزخرفة معمارية بنحت مستو أو قليل البروز. وتتضاءل زخارف الخط من الواجهات وكوى المحاريب لتظهر تحت أطواق «المقارب». وقد غدت الحروف الكوفية ضيقة وذات أطوال غير متناسقة، تتداخل خطوطها الرأسية وتتدلى روابطها إلى أسفل اللوح وتزدوج سعفاتها لتملأ المساحات الفارغة. وباختصار، غدت الزخرفة الخطية تتبع التطورات الأنيقة في الخط مما أحدثه المرابطون ويوجد في السطوح المقعرة المستطيلة من أطواق «المقارب» في جامع القيروان، أي من النوع الثاني من الخط الكوفي. ويميل المرء إلى الاستنتاج أن الصفة المقدسة في الخط القرآني ومنزلته بوصفه حقيقة الوحي قد حملت أوائل حكام الموحدين على العزوف عن استعمال الخط في نطاق الزينة وحسب، خشية النيل من قداسة النصوص. وإلى جانب استخدام عبارات الابتهال في الخطوط النافرة في أطواق «المقارب» في تنمال نجدها تعاود الظهور في الزخارف الجصية الملونة في منارة «الكتيبة» التي تكشف عن نوعين مختلفين من الخط الكوفي: النوع الأول منها حسن التناسب، حروفه عريضة ومسطحة، والآخر حروفه رشيقة متناسبة، تنساب لتبلغ حدود الفن الزخرفي - المعماري، وتميل إلى تكوين تشكيلات متناظرة. خلال السنوات العشرين الأخيرة من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي بُنِيَ باب الرواح وباب القصبة في «عداية» الرباط، وباب أغناء في مراكش. وتظه النصوص القرآنية على إطارات هذه البوابات جميعًا وسط

أشكال مستطيلة ذات زوايا تملأها مربعات نقشت عليها أشكال رباعية الفصوص. والحروف المنحوتة في الحجر ذات أشكال مستعرضة سميكة، ولو أنها حسنة التصميم، تحاكي أمثلة المرابطين، بفراغات فوق حروف العلة تملأها سعفات نخيل وفاكهة قد توجد بمعزل عن الحروف وقد تنبع من سويقات قصيرة. والنصوص المخطوطة على هذه البوابات لا تقدم دليلا على أي تقدم فني، على الرغم من أهمية الموقع الذي تشغله. ومع مرور الزمن يخف التزمت الذي صاحب البدايات ويستجيب لفنون إسبانيا الإسلامية، كما سبق أن حدث في حالة المرابطين الذين أنكروا الطوائف أول الأمر بجميع أشكالها.

يعود إلى أوائل عقد 586 - 596 هـ/ 1190 - 1200 م مصراعا البوابة الرئيسية لجامع الموحدين الكبير في إشبيلية (ويدعى اليوم «باب الغفران» Per-don). ويغطي المصراعان من الخارج صفائح من البرونز المطروق تكون تشكيلا هندسيًا من نجوم رباعية وسداسية الأشعة، تتناوب مع زخرفة زهرية أو مع عبارات تقوى بالخط الكوفي فوق أرضية مزهرة، تكاد سحبات الأحرف فيها تلامس قمة الإطار حيث تنتهي بذؤابات منجنية تملأ القسم الأعلى من التشكيل، متوازنة مع المساحة العليا التي يظهر فيها سطر من الكتابة – وهذا ما يشكل سابقة سوف تكون قدوة بعد ذلك. والمطرقتان على هذه البوابة مثال نادر في الفن الإسلامي. فهما مكونتان من سعف نخيل مثقب بحافة مكونة من ست نخلات مزدوجة السعف، نقشت عليها آيات قرآنية بخط نسخي جميل جداً، شديد التطور في نوعية الكتابة، مع حروف عالية التطور تمتد تحتها روابط طويلة تتسع حتى تمر تحت الكلمة المجاورة. وقد حورت الحروف ببراعة لتناسب السعفات المقعرة والمحدبة التي تشكل حافة المطرقة.

وفي جامع القرويين في فاس، الذي بني في عهد المرابطين يوجد مصباح من عهد الموحدين مصنوع من خليط من القصدير والنحاس، بصفائح متداخلة تتناقص في قطر استدارتها. وسطح هذه الصفائح مشغول بحفر بالنقوش، بالخط الكوفي، حيث تمتد سحبات الخطوط إلى شرائط تشكل أطواقًا مفصصة وأشكالا هندسية، مكونة نوعًا من الخط الكوفي الذي دام حتى عهد بني نصر في زمن محمد الثاني (671 - 701 هـ/ 1272 - 1302م) وابنه محمد الثالث (701 - 708 هـ/ 1302 هـ/ 1309 م). ويظهر مصباح جامع القرويين كتابة بخط النسخ مؤداها أن المصباح قد صنع بأمر من الخليفة، أبي عبد الله ابن الخليفة المنصور أبي يوسف. وهذا هو الخليفة أبو عبد الله محمد الناصر الذي اندحر في معركة لاس نافاس دي تولوزا عام 609 هـ/ 1212 م، وهو ابن أبي يوسف يعقوب المنصور الذي هزم المسيحيين في معركة آلاركوس عام 591 هـ/ 1195 م. وقد صنع هذا المصباح بإشراف «الكاتب» أي الخطاط أبي محمد عبد الله بن موسى الذي نشط بين عام 599 و616 هـ/ 1202 و1219 م. وقد استعمل نوعًا من الخط الكوفي الذي سيغدو شائعًا في بداية عهد بني نصر. ومن الطريف أن يذكر على المصباح اسم «الخليفة» حتى عندما كانت السلالة في حالة انهيار محتم، بعد أن دحرهم نهائيًا ملوك المسيحيين في لاس نافاس. إن نوع الخط الكوفي الذي يظهر على أطر البوابات الكبرى في الرباط ومراكش، بما فيه من تطور أفقي مؤكد في جسم الحرف، مع غياب التطور الرأسي في سحبات الخطوط، هو من النوع نفسه المستعمل في عناوين سور المصاحف التي تعود إلى ذلك القرن، حيث تحدد الحروف بالحبر الأسود وتملأ فراغاتها الداخلية بلون الذهب، مع قمم زهرية تقارب الاستدارة على الجانبين. ويقوم العنصر الزهري على سويقات بزهور منوعة ملونة بالأزرق والأحمر أو الذهبي وتفلح أحيانًا في إعطاء الانطباع أن

هذا الغطاء الزهري فوق عنوان السورة يرمز إلى التاج من شجرة الجنة ويتكون ساقها من تشكيل الخط الذي هو عنوان السورة.

يتخذ الخط المنقوش على شواهد القبور أشكالا متنوعة. ففي طليطلة، في أقصى الحدود الجنوبية لمملكة قشتالة، تبرز ظاهرة المدجنين في ازدواجية اللغة (اللاتينية - العربية) على شاهدة قبر ميغيل سيمينو (ت 1156 م) هنا يوجد النص اللاتيني وسط الشاهدة، يحيطه النص العربي، وتتداخل الخطوط عند الزوايا. ومن الطريف ملاحظة الاختلاف التاريخي الذي ارتكبه الخطاط المدجن برسم الذؤابات الزهرية على الحروف النهائية، كما كان يحدث في أيام الخلافة والطوائف سابقًا. وفي مرسية عثر على شاهدة ضريح قاضي زعيم إسبانيا الإسلامية ابن مردنيش الذي ثار على الموحدين. وتحمل الشاهدة تاريخ 566 هـ/ 1171 م، وجزؤها الأعلى مفقود. وتظهر الشاهدة طاقًا على هيئة سعف النخيل مع نباتات تنبع متلوية (كما يوجد في السطوح المستطيلة في أطواق «المقارب» في القرويين) ويظهر النص داخل الطاق بحروف شديدة القرب من خط المرية الرشيق. ويوجد في كل مثلث عند انحناءة الطوق الزهري سعفة نخيل وقرنات فلفل على نمط الموحدين. كما يظهر حدان قائمان يؤطران التشكيل برمته ضمن طاق آخر. وثمة شاهدة قبر الشيخ أبي يحيى بكر بن دوناس، وتاريخها 587 هـ/ 1191 م. وقد وجدت وحفظت في قرطبة وهي تظهر تشكيلا نفسيًا يقوم على نظام معماري يتكون من طاق مزدوج وزخرفة زهرية في المثلثات عند حنية الطاق إلى جانب زخرفة الخط. والطاقان على شكل حدوة الفرس مع بروز مدبب شديد وفي الوسط كتابة بالخط الكوفي، تمتد بعض حروفها تحت بعضها الآخر، أو تستطيل نهائيًا لتتخذ شكل عنق الإوز وتكون ذؤاباتها مزهرة أو مدببة. والحروف النهائية قد ترتفع بنهايات متحنية أو تنحدر نحو صورة ختامية. ونجد حرفي اللام والألف

في وسط الكلمة في تشابك وانعقاد. كما نجد المثلثات عند حنية الطاق المزدوج تحمل نقش زهور، مع حافة من الخط النسخي تعين حدود البلاطة. وتتميز الحروف بجسم عريض منبسط، كما تتداخل خطوط الكتابة عند الزوايا. وعلى المحورين الراسي والأفقي توجد دوائر تضم وردات بست بتلات. وفي حدود هذا الزمن يظهر نوع جديد من شواهد القبور يدعى «المقابر» تتخذ شكل منشور هرمي متطاول. وقد بقي هذا النمط من الشواهد شائعًا في أقطار الإسلام الغربية، وتظهر الزخرفة في وجوهه الأربعة جميعًا. ويوجد في متحف مالقة واحدة من هذه الشواهد تعود إلى العام 618 هـ/ 1221 م وعليها نقش بخط كوفي بالغ الأناقة، بحروف رشيقة، ونهايات منفصلة وتكون انحناءة حرف النون ممتدة بشكل شريط رأسي. وتزدحم الأرضية بأعناق زهرة ملتوية متناثرة ومتصلة بسعف نخيل وبنوار عليه ثلمات محفورة وعلى الحافات شرائط تكون عقدًا عند الزوايا. وثمة تطور حدث في عهد الموحدين يشكل أهمية لعهد بني نصر غدت فيه سحبات الحروف الكوفية ذات شكل هندسي أوضح لأنها تتخذ شكل أشرطة في تطاولها بحيث تغدو في زوايا التشكيل عقدة مربعة بثقوب في زواياها تتخذ شكل نقاط من الماء، كما في بلاطة وجدت في خيريث دي لا فرونتيرا. وقد تزايد في هذه الفترة استعمال الخط النسخي لكثرة تداول النقود، حيث يظهر التجديد في نقش مربع داخل الدائرة، وبذلك ينقسم وجه قطعة النقد وفقها إلى خمسة أقسام: مربع في القسم الأوسط وأربعة قطاعات من الدائرة. وفي الفترة نفسها تظهر قطعة نقد قيمتها ضعف الدينار، ومنها جاء اسم «دبلا» (وتظهر في الإنجليزية بشكل «دوبلون» dubloon). ويستمر سك هذا الصنف من النقود خلال عهد بني نصر.

والعلم الذي غنمه المسيحيون في وقعة لاس نافاس دي تواوسا والذي ما يزال محفوظًا في دير لاس ويلغاس في برغش يتكون من قطعة سجف نفيسة نقش عليها تشكيل يشبه أول صفحتين في المصاحف الأندلسية والمغربية: مساحة دائرية في الوسط، أربعة مثلثات في الزوايا بأوتار منحنية، أربع حافات مع مربع في كل زاوية، وهو نسق زخارف المنسوجات. ويضم الدائرة الوسطى تشكيلاً هندسيًا بالخط الكوفي في تصميم متوهج حول نجمة ثمانية، تتكون من تقاطع الحروف الرأسية في كلمة «الملك» ست عشرة مرة. وتتكرر كلمة «الملك» مرتين في كل من أشعة النجمة الخارجية الثمانية. ومن حدود الأشعة حتى التصميم المركزي المتوهج يتناقص الترتيب الهندسي للخط بنسبة (جذر 2). وتظهر مثل هذه التشكيلات الفنية في عهد بني نصر في الزخرفة الجصية في قصر الرياض (قصر الأسود). إن الخطاط الذي أنجز هذا التشكيل فنان بارع، لايمتلك ناصية الخط الكوفي وحسب، بل يعرف كيف يشابك خطوط الربط مع حروف الكاف النهائية، وكيف يشكل نجمة ثمانية تكون تصميمًا داخليًا متوهجًا على هيئة عقدة، مستعملا نظام نسب متناقصة - وهو شيء متميز حقًا في الخط - مكملا نهايات الخطوط بذوائب منشطرة. هذا مثال رائع من فن الخط المشغول على نسيج، ويمكن أن يضاهي أي عمل فني في العالم النسخ تتلوى حروفها وتتثنى، وتظهر حروف أخرى وحركات فوق استطالات الحروف أو الكلمات الأخرى، مع سحبات حروف تتصاعد حجمًا حتى يتلاشى شكلها، تنهض قائمة أو تميل إلى اليسار. وتظهر في كثير من الحروف أوراق مطرزة في داخلها. وفي اثنتين من الضفائر نجد النص الذي نفذه الخطاط بريشته يتجاوز الحدود المرسومة له أثناء تنفيذ التطريز مما اضطر المطرز إلى تمديد النص إلى إطار الضفيرة. إن هذا التنظيم المتوثب للحروف المتصلة، مع كلمات وحروف ذات زينة داخلية متراكبة فوق بعضها قد أمكن

تنفيذه لأن الفنان كـان يشتغل بالقمـاش. والضفيرة المحاذية لعـمود العلم لها خصائص مـشابهة، لو أن الحروف ذات لون مخـتلف وهي محددة بالأبيض. وهذا الخط بالحروف المتصلة لا يكشف عن تطور كبـير في فن الخط مقارنة بما حـدث في الخط الكوفي. وفي بلاط قـشتالة، اسـتـمر الفنـانون من عهـد الموحـدين في العمل في تزيين الصـومعـة الكبرى في دير فـرديناند في لاس هويلغاس حـيث نرى في الزخرفـة الجصيـة نصوص ابتهـالات بالخط الكوفي الموحدي، لكن النص الغربي يعـبر عن محتوى مسيـحي يمجد المسيح والروح القدس إلخ. وإلى هنا تنتهي حدود الصفة الإسلامية في دير يتردد عليه ملوك المسيحـيين في الأعياد الدينية وكان بمثـابة مستودع للآثار المقدسـة. كان أفراد الأسرة المالكة القشتالية والنبلاء يدفنون في أكفان من الحرير النفيس وغيره من المنسوجات، وقد ظهرت أمـثلة من ذلك في قبور دير أوينا في لاس هويلغاس وفي كاتدرائية أخرى في إشـبيلية وطليطلة وغيرهما. وهـذه المنسوجات مزينة بحـفاف عليـها عـبـارات مخطوطة تتـراوح قراءتهـا من اليـمين إلى اليســار وبالعكس، أو مـا يسمـى «صورة المرآة»، وأحـيانًا نجـد سطرين من الكتـابة أحدهما بشكل طبيعي والآخر مقلوب مما يشكل صورة مرآة حقيقية مزدوجة. وهذه الأمـثلة بخط كوفي عـادي، متناسب وهندسي، مع سـحبـات خطوط بنهايات مزهرة.

الخط النسخي الشعري

تتزامن الفترة الرابعـة والأخيرة من فن الخط في الأندلس مع سلطنة بني نصر (629 – 897 هـ/ 1232 – 1492 م) عندما صار الخط الكوفي والنسخي مادة الزينة فـي جميع أشكال الفن. فـفي تلك الفتـرة بلغ الخط الكوفي أوج تطوره في أقطار الإسلام الغربية، كمـا صار الخط النسخي ينقش على جدران

قصور بني نصر في قصائد من نظم شعراء البلاط، مثل كتاب عجيب صفحاته مفتوحة إلى الأبد، تتحدث النصوص المخطوطة فيه بصيغة المتكلم، كأن الأبهاء والغرف والنوافير تنشد الأشعار أو أجزاء القصائد تفسر المغزى الحقيقي والرمزي للقصر الذي تزينه، باستعمال ما يليق من عبارة في مديح الحاكم. ولهذه النصوص الشعرية صفة تزيينية عجيبة، فهي محاطة بإطارات مستطيلة أو مستديرة، مشكلة، كما تقول النصوص نفسها، «طرزاً»، وضفائر رأسية من «نسيج» نفيس عليه نقوش متعددة الألوان ونصوص مكتوبة بالذهب أو الفضة على أرضية لازوردية تتخللها زهور متلولبة أو طليقة. ونعرف أربعة من شعراء «ديوان الإنشاء» في عهد بني نصر ممن خلف لنا قصائد منقوشة على جدران القصور في الحمراء وفي «جنة العريف» وهم ابن جياب وتلميذه ابن الخطيب وتلميذه ابن زمرك وابن فركون الذي تتلمذ على ابن زمرك. ونعرف اليوم أن القصائد المخطوطة في قصر الحمراء هي لابن فركون وذلك مما يشير إليه ديوانه. التحق ابن جياب بخدمة محمد الثاني، وهو ثاني حكام هذه السلالة، ثم استمر دون انقطاع في خدمة محمد الثالث ومن بعده نصر وإسماعيل الأول ومحمد الرابع ويوسف الأول إلى أن توفي بعد عمر طويل عام 749هـ/ 1348 م في داره، ولم يقتل، وهي حالة نادرة بين الشعراء في ذلك العصر. ويوجد بعض ما بقي من أشعاره على شاهدة قبر محمد الثاني، الذي توفي عام 701 هـ/ 1302 م، وهي محفوظة في (المتحف الوطني للفن الإسلامي الإسباني)، وفي رواق المدخل إلى الممر الشمالي في جنة العريف وفي حنيات الطاقات وفي البهو الرئيس من «القلعة الحرة الجديدة» التي بناها يوسف الأول حيث نجد الأشعار تصف زينة الأرضية والجدران والسقف من ذلك البهو بتفصيل شديد، باستخدام عبارات أدبية مناسبة قد يكون لها مغزى فني وجمالي. ونجد أشعار ابن الخطيب على الطاقات في حنيات المدخل إلى

قاعة العرش في قصر قمارش (Comares)، وربما تعود له كذلك قصيدة منقوشة على قبة العرش التي تحدد موقع «مجلس السلطان» أو «السيادة» إذ تتميز هذه القبة المرتدة عن القباب الثماني المرتدة الأخرى مما يعطيها منزلة خاصة. ويقول ابن زمرك صراحة إنه نظم القصائد التي تزين قصر مولاه محمد الخامس. فقد أكمل هذا السلطان بناء القصر المذكور عام 772 هـ/ 1370 م لذا يجب أن نغزو لهذا الشاعر القصائد التي تزين واجهة «القبة العليا» والغرفة الوحيدة الباقية من «المشوار» إلى جانب القصائد الأخرى في «بهو السفينة» (Sala de la Barca) وفي الطاق المؤدي إليه والقصائد التي تزين الشرفات الشمالية والجنوبية في ساحة القصر وواجهته. ويضم الجزء المنشور من ديوان ابن الخطيب قصائد نظمها لتزين هذا القصر الذي يسميه «قصر الرياض» (الذي صار يدعى قصر الأسود). والقصيدة المنقوشة على النافورة بتمثال الأسد تصف بدقة مذهلة نظام دخول الماء إلى النافورة وتصريفه والانطباع الذي تخلفه نافورة الرخام البيضاء والماء الذي ينساب منها إلخ. وتزين قصائد ابن فركون «الدار الكبيرة» التي رممها السلطان يوسف الثالث وهو نفسه شاعر تأثر من اتصاله بابن زمرك. والنقش الوحيد الباقي من شعر هذا الشاعر مقطوعة في مدح يوسف الثالث بخط جميل على قطع خزف معمارية موجودة في «المتحف الوطني للفن الإسلامي الإسباني» كما يوجد على قطعة خزف كبيرة لا مثيل لها تعرف باسم بلاطة (Fortuny) موجودة في «معهد دون خوان البلنسي» في مدريد. لم يقتصر شعراء بلاط بني نصر على التغني بأمجاد أمرائهم بل كانوا يتناولون أحداثًا شتى في حياتهم، وبخاصة «الإعذار» أو حفلات ختان الأمراء من فتيان الأسرة المالكة. وفي واحدة من هذه المناسبات في ختان أبي عبد الله محمد، أحد أبناء محمد الخامس، نظم ابن زمرك قصيدة طويلة ألقاها في تلك المناسبة وقد بقي منها أربعة وعشرون

بيتًا، مع شيء من التغيير نقشت في صلب البناء مثل كتاب مفتوح، وذلك على تنزيل جميل من الطراز في قاعة المصباح في القبة الرئيسية من قصر الرياض (قاعة الأختين) تصف القصر والفناء والبهو والشرفة والحديقة وذلك باستعارات مثقلة بالرمزية والكنايات. عندما قمت بدراسة منهجية لألف باء الخط الكوفي والنسخي في هذا الفن في الحمراء و"جنة العريف" وأخضعتها للقياس وجدتها تتطور حسب قانون دقيق من النسب في الخط يبدو أنه يتبع نسب فيثاغورث. فمثلا، وجدت النسب غير المتكافئة بين العرض والارتفاع في حرف اللام التي تتبع 1: 2/ 3؛ 1: 1/ 2؛ 1/ 3 إلخ، تختلف باختلاف أساليب الفترات الفنية في عهد بني نصر كما تختلف باختلاف الشعراء. وقد كشف ذلك عن جانبين في فن الخط كانا مهملين تمامًا: التطور الزمني لقانون النسب والتطور في فن الخط مع المدارس المتتابعة في «ديوان الإنشاء» حسب من يكون رئيس الديوان في كل فترة. ولم تكن هذه الحقائق معروفة بما يخص خطوط الشعر في عهد بني نصر، وهي مسألة نادرة حول فن القصور الإسلامية في جميع العهود.

وثمة قيمة رمزية في موقع النص المنقوش على الإفريز الأعلى في قاعة العرش في قصر كوماريس وهو آية من «سورة الملك». ويبدأ النقش من الزاوية اليمنى في الجدار الشمالي بمواجهة المدخل بما يجعل التأمل الجمالي في هذه القاعة يعتمد على «قراءة» من اليمين إلى اليسار، كما هو الحال في واجهات المحاريب في قرطبة وغيرها. وهذا النص القرآني مما يناسب قاعة العرش ذات السقف الخشبي الذي يمثل السماء في الجنة الإسلامية أي عرش الله، تمثيلاً هندسيًا ورمزيًا، حيث تمتد أشجار الجنة في أربعة اتجاهات ماثلة، إلخ. وثمة نص قرآني آخر منقوش بصورة رمزية حول النافذة الوسطى في واجهة قصر كوماريس. وفي القبة الرئيسية (الأختين) من قصر الرياض نجد

الأربعة والعشرين بيتًا من قصيدة ابن زمرك تحمل الناظر على قراءتها وهو يدور في القاعة من اليمين إلى اليسار.

يكتسب الخط النسخي فخامة إذ نجده منقوشًا على الرخامة التذكارية في «باب الشريعة» في الحمراء، وهي تتكون من ثلاثة ألواح امتدادًا أفقيًا كبيرًا بنهايتين معقودتين. ويتكون النقش من سطرين من الخط الأنيق مع الحركات الصائتة على أرضية مزهرة. وجميعها من النحت البارز: وأرضية الألواح مرصعة بحجارة سوداء لإبراز الخط وجعله سهلا على القراءة من المستوى الأرضي. ويفيد النص أن يوسف الأول قد أمر ببناء بوابة هذا «المتنزه» وقد تم البناء في شهر ربيع الأول من عام 749 هـ يونية 1348 م. وكان ابن جياب في ذلك الوقت «رئيس ديوان الإنشاء» كما كان ابن الخطيب يعمل تحت إمرته. والرخامة التذكارية الثانية التي بقيت سليمة هي رخامة «المارستان» المخطوطة بالنسخي بلا توريق (المتحف الوطني للفن الإسلامي الإسباني). وقد حفر الخط على لوحين بشكل طاق على هيئة حدوة حصان مدببة لها عضادتان ودعامتان مثل المحراب، وهو شكل بدأ في عهد الخلافة في الطاقات التي سبق الحديث عنها وقد استعمل في شاهدة قبر الأميرة المرابطية، بدر. وقد ركبت هذه الرخامة فوق إطار المدخل الرئيس، بحروف نسخ ذات حركات صائتة، مذهبة فوق أرضية لازوردية، حسنة التناسب والحفر، لكنها تفتقر إلى الفخامة التذكارية التي تسم رخامة «باب الشريعة»؛ ولا يمكن قراءتها اليوم إلا من المستوى الأرضي لأنها كانت مثبتة على مستوى الطابق الأول. وتفيد الكتابة أن محمد الخامس الغني بالله قد أمر ببناء هذا المارستان (مستشفى الأمراض العقلية) وقد استغرق البناء من منتصف محرم عام 767 هـ إلى منتصف شوال عام 768 هـ (26 سبتمبر - 9 أكتوبر 1365 م - 9 - 18 يونيو 1367 م). وهذا يعني أن المارستان ربما قد اكتمل بناؤه في يونية 1367م. لكن

محمد الخامس لم يتخذ صفة الغني بالله إلا في نهاية تلك السنة بعد حملاته الخريفية على جيان وأوبيدا وحصار بايزا. لذا فإن اكتمال بناء المارستان وحفر الرخامة التذكارية على واجهته قد تم حوالي نهاية تلك السنة، ربما عندما قام الأمير المنتصر بافتتاح المستشفى رسميًا.

الخط الكوفي

كان الخط الكوفي طوال هذه الفترة يستخدم للزينة بالدرجة الأولى. ففي أول الأمر كان هذا الخط يصدر عن أنساق تطورات في عهد الموحدين، تتخذ شكل حروف كبيرة في القسم الأول من الكتابة، ذات بساطة ورشاقة ونهايات بصورة سعف النخل مع سحبات خطوط مستقيمة، ثم تنتهي الكتابة بحروف صغيرة كانت في القسم الأعلى من الضفائر أو الاستطالات الخطية تتخذ شكل أطواق ذات عقد وفصوص تصدر عن سحبات خطوط الألف واللام. ويتضح هذا في «دار المنجرة الكبرى» (الحي الملكي ليوم الأحد المقدس) في عهد محمد الثاني وفي البوابة التي أضافها ابنه محمد الثالث. وبدءًا من هذه الفترة تمتد سحبات الحروف إلى شرائط تتخذ شكل «سبكة» أو أرضية بشكل معين. وفي المرحلة التالية التي تبدأ بعهد إسماعيل الأول وتبلغ ذروتها في عهد ابنه يوسف الأول صار الخط الكوفي يستعمل في تشكيلات إطارات رأسية تميل إلى تصميم متناظر على جانبي محور أوسط. وفي الاستطالات الأفقية. نجد تغطية للفراغات بين الخط الذي تقوم عليه الحروف المكتوبة في القسم الأعلى من الاستطالة وبين المنطقة الوسطى وذلك بتطوير سحبات الخطوط النازلة بمقاطعتها لتشكل عقد تنتهي في تناظر مع ذؤابات نازلة أو أفقية أو منحدرة. وهذا هو زمن الخطاط الكبير الذي كان يعمل في «القلعة الحرة الجديدة» (Cautiva) وفي قاعة العرش في قصر قمارش تحت إمرة

ابن جياب أولا ثـم تحت إمرة ابن الخطيب. ثم يظهر إلى جانبـه خطاط شاب يعمل في قاعة العرش عند نهاية عهد يوسف الأول، وقد اتخذ خطوة حاسمة في فن الخط في عهد بني نصر، وذلك بتصـميم أنساق من الخط متناظرة تمامًا بالنسبة إلى المركـز، فيها عدة أشكال من العقد والأشـرطة والحركات إلى يمين المحور يناظرها مـثل ذلك إلى يساره وهذا هو فن الخط الذي تطور في قـصر الرياض. وكان الخطاط الأكـبر أكثـر براعة، لكن تلمـيذه كان أكـثر ابتكارًا، يتميز خطه بنوع مختلف من الرشاقة يوحي بها تناظر إيقاعي هندسي صرف، يميل إلى تزويق أكثـر بأنساق أكثـر مخافة لكنهـا تفتقـر إلى الشعور بالقيـمة الجماليـة في الخط. وكان هذا الخطاط الشاب يعمل تحـت إمرة ابن زمرك في عهد محـمد الخامس. كانت أول أعمال هذا الخطاط في بهو قـصر كوماريس تكملة الأنساق تحت الأطواق غير النافذة في «المقارب» المحيط بالسقف الخشبي الكبيـر وفي الأنساق المتـصاعـدة في عقود المـدخل إلى البهو، وتتـخلل هذه استطالات فوق قاعـدة العمود من الممر المستعـرض المؤدي إلى البهو. وعندما اغتـيل يوسف الأول عام 755 هـ/ 1354 م قام ابنه مـحمد الخامس بإكـمال التـوسع الذي بدأ فوق قـصر إسـماعـيل الأول. وقد نفـذ هذا الفنان بعض الأنـــاق الرائعـة مثل الأطواق بشكل سعف النخـيل فوق قاعدة الأعـمدة في الشرفات الشمالية والجنوبية في ساحة قمارش، حيث نجد الأطواق على شكل حدوة الفرس المدببـة (المنحوتة من أوراق بسيطة ومحـددة ومن قرنات الفلفل) وتحتهـا شعار السلالة مـنقوشًا بالخط الكوفي مرتين، ويكون مـركز كل نقش على السطر الأدنى والنصف الآخر فـوقه على سطر القطر، وتشكل سحـبات الحروف أطواقًا ودوائر ذات فـصوص تنتهي بذؤابات مختلـفة الأنواع: منحنية أو ملفـوفة أو على شكل نخل. وتمتلئ الأرضـية بشـبكة من سويقـات الزهر الطليقـة مع ما كان معـروفًا من الزهور في عهـد محمد الخـامس الذي يظهر

اسمه بالخط النسخي في الدوائر ذات الفصوص والخطاط، الذي كان قد اكتمل نضجه، بلغ الأوج في الخط الكوفي والنسخي في إسبانيا الإسلامية وذلك في خطوط قصر الرياض الذي بني في عقد 1380 م، كما يظهر في قبة بني السراج وفي القبة الرئيسية (قبة الأختين). ففي المثلثات عند حنيات الأطواق وفي عقود «المقارب» يتطور الخط الكوفي الهندسي بشكل متناظر كما في صورة انعكاس في المرآة وذلك عند التقاء الزوايا في المثلثات التي تملأ حنيات الأطواق. وفي هذه النقاط نجد مثالا واحداً في فن الخط تمتد فيه شرائط سحبات الخطوط لتشكل سويقات نخيلات بخمس سعفات مستقلة عن الأرضية المليئة بالتشكيلات الزهرية. ونجد أعظم إنجاز في أنساق شرفة القبة الرئيسية وفي «دفوف» عقودها الثلاثة غير النافذة من طراز «المقارب» ذات الأنساق الهندسية المتناظرة في تشكيل ثلاثي صاعد، إذ تتسلق الكتابة العقود غير النافذة، بنصوص تمدح الأمير، محمد الخامس. وفي أهم وأبرز هذه الأنساق على الطوق الشمالي المزدوج توجد غلطة في اللفظ من عمل الخطاط مما يؤكد أن الخط الكوفي، حتى عندما يكون متقنًا وناجحًا، يبقى في متناول فئة صغيرة من الخاصة وحسب. وتحت هذه الأنساق قام الخطاطون برسم سويقات متلولبة تملأ الفراغات وتكتنفها سعفات نخل رشيقة تتنوع وأشكالها لتناسب التطور الهندسي للحروف. كانت الخطوط مذهبة، على أرضية بالأحمر والأزرق، مع تزويقات زهرية ذات حفاف مسننة بالأزرق مفضضة.

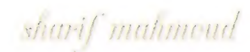
ولم يتبق من آثار سوى القليل باستثناء الأرضيات، لذا يكون المظهر الحالي لتلك النقوش شديد الاختلاف عن الأصل في العهد الإسلامي، حين كانت الألوان مضللة ومتقنة المزج مما يوحي بأشكال المنسوجات كما يوحي بالتراث الإغريقي - الرومي الذي ورثه الفن الإسلامي. ويظهر الخط عادة آثار تغطية بأوراق الذهب أو الفضة، أو طلاء كثيفًا بالأبيض محدداً بالأسود. لقد ابتدع

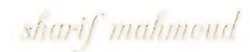
فن الخط في عهد بني نصر وفترة حكم يوسف الأول ومحمد الخامس أنساقًا تتناسب مع ما تحمله من مواقع، مع ألوان مناسبة وما تتطلبه من لمعان، وإلى جانب هذه الأنساق الكبرى في فن الخط، كان الخط الكوفي يستعمل كذلك في كتابة الابتهالات التي تمتد سحبات الخطوط فيها لتشكل أشرطة في تكوينات هندسية تتكرر صُعُدًا إلى أعلى ألواح الزخرفة. وكانت تشكيلات الخط والكتابة تستعمل في أنساق زخرفية أخرى في «السبكة» على أرضية مزهرة. كان الخط الكوفي الإسلامي بوجه عام ذا أثر هائل في نواحي الزخرفة والكتابة في الفن المسيحي. «إن جمال الكتابة الكوفية، بخط مندفع أحيانًا رائق أخرى، إلى جانب إمكانها الهائل في التنوع وقيمتها الزخرفية الفذة، قد استرعت اهتمام الفنانين المسيحيين منذ البداية. ومن الممكن إعداد قائمة عجيبة من الأعمال الفنية من الفترة الرومية تظهر فيها الكتابة الكوفية، ولو أنها غير مفهومة بشكل عام، كتابة مقبولة على مستوى زخرفي صرف. وعندما أدخل الإمبراطور فردريك الثاني «الرسم» القوطي إلى ديوانه فربما كان يأمل أن يقدم للعالم الغربي خطًا زخرفيًا جذابًا مثل الخط الذي استهواه في الأعمال التي وصلته من العرب. تظهر الكتابات الكوفية والنسخية في ابتهالات تعود للفن الزخرفي المسيحي في العصور الوسطى وعصر الانبعاث وذلك في شبه الجزيرة الأيبيرية وحتى في شمال أوروبا، على السجاد والحلي الشخصية والأقمشة والأسلحة، إلخ. ويمكن أن نرى ذلك في رسوم الفنان البلنسي يانيث دي لا المدينة وفي رسوم هانز هولباين الابن[1].

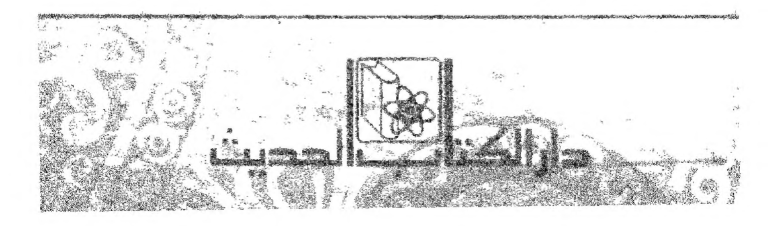
* * *

(1) أنتونيو فرنانديز - بويرناس، نفس المرجع، ص 951.

الفهرس


sharif mahmoud

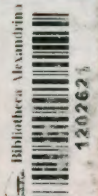

sharif mahmoud


دار الكتاب الحديث

الحياة العمرانية في إسبانيا الإسلامية - العمارة الإسبانية - المساجد - مسجد قرطبة - القصور - مدينة الزهراء - الدور - مجالس الموسيقى والغناء - قرطبة - قصر الحمراء - العمارة الدينية - الحمامات - الأسوار والأبراج - المقابر - العمارة عند المدجنين - الحدائق - مراحل فن الخط .

البروفيسور الدكتور
محمد حسن العيدروس

- من مواطني دولة الإمارات العربية المتحدة .
- رئيس مركز العيدروس للدراسات والاستشارات ومجموعة العيدروس التجارية .
- حاصل على الليسانس من لبنان والماجستير في التطورات السياسية في الإمارات العربية 1932 - 1971 والدكتوراه من مصر عام 1983 في العلاقات العربية الإيرانية 1921 - 1971 .
- عمل في دائرة الإسكان والمشتريات بالحكومة المحلية في إمارة أبو ظبي 1970 - 1973 ثم مديرا للعلاقات الثقافية بالحكومة الاتحادية لدولة الإمارات العربية المتحدة 1979 - 1984 ، ثم جامعة الإمارات العربية المتحدة 1984 - 1993 وقام بالتدريس في كلية زايد العسكرية في مدينة العين وكذلك بكلية الظفرة الجوية في أبو ظبي ، كما شارك في دورة تدريب الدبلوماسيين في وزارة الخارجية بدولة الإمارات العربية المتحدة ، ثم في جامعة الكويت 1993 - 2000 ثم في جامعة روتردام الإسلامية بهولندا 2000 - 2002 ، ثم في القوات المسلحة لدولة الإمارات العربية ... 2002 - 2006 : الأمين العام للجنة الإمارات للتاريخ العسكري ، ثم رئيس مؤسسة اسكانداف... والتجاري في السويد من عام 2007 حتى الآن ، وهو عضو في العديد من الجمعيات العلمية الإقلي... الأمانة العامة لاتحاد المؤرخين العرب منذ عام 1991 وحتى الآن ورئيس تحرير مجلة دراسات روتر...
- صدر له أكثر من اثني عشر كتابا وأكثر من أربعين بحثا معظمها في الخليج العربي والدراسا...
- نائب رئيس جمعية الناشرين الإماراتيين .



العصر الأندلسي

العمارة والفنون الأندلسية

في غرناطة وطليطلة وقرطبة

